REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVI. Band. 1. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1903

Hierzu eine Beilage von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

I. Dürer, Zahlentabelle.[1])

a) in aliquoten Teilen der Körperlänge — I. Buch — 1. Männer / 2. Frauen

b) in 600tel der Körperlänge — I. Buch — 1. Männer / 2. Frauen; II. Buch — 1. Männer / 2. Frauen

Bemerkungen

a) Längen.

	a) I. Buch 1. Männer					a) I. Buch 2. Frauen					b) I. Buch 1. Männer					b) I. Buch 2. Frauen				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
ab*	3/10	1/10	1/10	1/10	1/10	3/10	1/10	1/10	1/10	1/10	26	15	15	7	5	26	15	15	7	10
ad	1/10	1/10	1/10	1/10	1/10	1/10	1/10	1/10	1/10	1/10	86	75	75	67	60	86	75	75	67	60
ae	1/10+1/11	1/10	1/10	1/11	1/13+1/14	1/10	1/10	1/11	1/11	1/13	115	100	109	100	89	109	100	109	100	92
az	1/10+1/11	1/10	1/10	1/11	1/11	1/10+2/23	1/10+1/12	1/11	1/11	1/11	115	100	109	100	100	112	110	109	100	100
eb′	1/13	1/14	1/16	1/17	1/17	1/15	1/16	1/17	1/17	1/16	161	143	147	143	136	149	138	144	138	138
ef	1/10	1/10	1/11	1/12	1/13	1/9	1/11	1/11	1/11	1/11†††)	175	160	164	150	146	176	155	164	155	155
eg	1/11	—	1/11	1/12	1/13	1/9	1/9	1/11	1/11	1/11	190	—	176	163	157	195	167	176	167	167
ei	1/11	1/16	1/11	1/12	1/13	1/8	1/8	1/11	1/11	1/11	224	200	218	200	192	229	220	218	209	209
ik	1/10	1/18	1/24	1/22	1/21	1/22	1/10	1/10	1/26	1/10	244	233	243	227	221	256	235	233	232	224
im′	1/10	1/10+1/18	1/10	1/11	1/8	1/10	1/10	1/10	1/10	1/10	284	263	278	267	267	296	280	278	269	269
in	1/8	1/13	1/17+1/18	1/9	1/11*)	1/13+1/14*)	1/11	1/11	1/11	1/13+1/14	299	292	286	286	275	338*)	309*)	304	295	298
io	1/10+1/11	1/10+1/11	1/12+1/13	1/11	1/11	1/11+1/12	1/11+1/12	1/11+1/12	1/11+1/12	1/11+1/12	339	315	324	300	301	349	325	323	314	314
qz	—	1/4+1/27	1/4+1/32	1/4+1/35	2/9	2/9+1/28	1/8+1/9	1/4+1/25	1/4+1/12	2/9	445	428	431	433	429	446	458	433	436	429
af′	1/11	1/8	1/10+1/11	1/11	1/11	1/11	1/8	1/11	1/11	1/11	109	120	115	109	109	109	120	109	109	109
f′k′	1/4	1/4	1/7+1/10	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4	90	90	86	90	95	90	90	95	95	95
k′o′	1/10	1/10	1/10	1/11	1/11	1/10	1/10	1/11	1/11	1/11	60	60	60	60	55	60	60	55	55	55
az	1/11	1/11+1/12	1/12	1/13	1/13	1/11	1/12	1/12	1/12	1/13	120	105	100	92	96	109	86	86	86	80
p′u′	1/6	1/6	1/6	2/13	1/7	1/7	1/7	1/12+1/13	1/7	1/7	100	100	100	92	86	100	86	96	86	83
p′p′	1/6	1/14+1/15	1/7	1/15+1/16	2/15	2/11	1/7	1/7	1/15+1/16	1/8	100	83	86	78	80	109	86	86	78	75

	b) II. Buch 1. Männer								b) II. Buch 2. Frauen									
	1	2	6	3	4	7	5	8	1	2	6	3a	3b	4	7a	7b	5	8
ab*	16	22	22	14	15	10	10	18	16	24	24	20	19	16	18	16	10	12
ad	85	86	84	78	76	76	70	70	83	86	84	77	76	74	75	74	70	67
ae	106	114	115	106	106	115	104	109	114	120	110	111⅓	110	104⅓	110	102	100	112
az	116	120	110	106	112	115	104	109	120	120	110	111⅓	110	114⅓	115	117	108‡	112
eb′	156	154	136	141	142	154	140	142	158	154	138	143⅓	143	141⅓	147	149	137	144
ef	170	172	155	156	160	166	154	153	181⅓	180	155	172⅓	172	154⅓	166	167	155	160
eg	185	184	168	169	168	176	164	164	196	194	170	187⅓	183	170⅔	182	182	170	173
ei	221	221	215	216	209	207	200	209	239	236	217	224⅓	224	218⅓	228	227	212	224
ak	236Γ)	243	238	235	231⅓	236Γ)	227	234	255	255	243	245⅓	243	240⅓	240	243	227	237
am′	288	281	290	275	274	276	265	268	295	299	279	285⅓	291	281⅓	289	292	272	284
an	301	298	300	289	291⅓	293	286	284	329	327	300⅔	309⅓	310	300⅓	323	314	300	306
io	331	319	325	316	309	322	297†)	309	350	346	322	327⅔	328	318⅓	339	335	316	319
qz	441	440	430	432	432	432	425	427	445	447	438	440	439	440⅔	439	444	429	435
af′	106	100	100	112	106	104	114	106	102	100	94	106	108	96	100	100	115	97
f′k′	79	86	90	80	93⅓	83	85	85	76	76	84	88	87	91	83	83	85	90
k′o′	65	64	60	65	61	66	60	54	68	62	61	58	57	59	58	58	58	54
az	124	100	100	96	95	108	97	94	101	93	95	83	85	85	95	96	85	84
p′u′	103	100	100	93	94	95	90	85	100	98	94	90	92	84	90	90	85	84
p′p′	105	88	85	79	73	85	85	75	111	100	90	87	90	86	95	91	84	80

b) Dicken.

	a) I. Buch 1. Männer					a) I. Buch 2. Frauen					b) I. Buch 1. Männer					b) I. Buch 2. Frauen				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
1′	1/7	1/8	1/7+1/18	1/9	1/11	1/14+1/15	1/16+1/17	1/9	1/10	1/11	86	75	86	67	55	83	73	67	60	55
2′	1/8	1/9	1/9	1/10	1/12	1/15	1/19	1/10	1/11	1/12	75	67	63	60	46	75	63	60	55	50
3′	1/12	1/16	1/17	1/18	1/24	1/17	1/21	1/18	1/21	1/24	50	38	35	33	27	50	35	33	29	25
7′	1/8	1/9	1/9	1/10	1/12	1/13	1/15	1/10	1/11	1/12	100	86	80	78	75	96	75	73	65	61
8′	1/12	1/13	1/17+1/18	1/18+1/20	1/11	1/12+1/13	1/18	1/10+1/17	1/18+1/19	1/19+1/21	96	68	63	64	55	86	67	67	57	55
9′	1/11	1/12	1/15	1/16+1/17	1/17+1/18	1/8+1/10	1/8	1/9	1/11	1/14+1/15	105	86	80	78	68	135	100	100	86	83
10′	1/12	1/13	1/19	1/20	1/10	1/11	1/17	1/9	1/10	1/10	86	67	61	60	55	86	70	67	60	60
11′	1/12	1/13	1/15	1/16	1/18	1/19	1/16	1/18	1/19	1/19	50	40	38	33	31	50	38	38	33	31
12′	1/20+1/21	1/13	1/14	1/15	1/32	1/32+1/34	1/20+1/22	1/14	1/16	1/16	59	46	43	40	36	57	43	40	38	35
14′	1/18	1/24	1/26	1/28	1/32	1/18	1/16	1/26	1/28	1/32	34	25	23	22	21	34	23	23	22	21
17′	1/21	1/13	1/14	1/15	1/17	1/11	1/14	1/16	1/15	1/19	57	46	43	40	35	55	43	38	34	32
18′	1/13	1/17	1/19	1/20	1/21	1/12	1/15	1/18	1/20	1/23	46	35	32	30	29	50	34	34	30	26
19′	1/13	1/24	1/26	1/28	1/26	1/26	1/26	1/26	1/39	1/34	34	25	23	23	20	30	23	23	15	17
20′	1/18	1/22	1/25	1/26	1/26	1/17	1/24	1/24	1/26	1/30	34	28	24	24	22	35	25	25	23	20
22′	1/32	1/46	1/44	1/48	1/36	1/34	1/40	1/40	1/49	1/60	19	15	14	13	12	18	15	15	12	10
23′	1/36	1/34	1/34	1/38	1/42	1/27	1/36	1/36	1/40	1/45	20	18	18	16	14	22	17	17	15	13

	b) II. Buch 1. Männer								b) II. Buch 2. Frauen									
	1	2	6	3	4	7	5	8	1	2	6	3a	3b	4	7a	7b	5	8
1′	82	67	63	60	64	60	56	55	84	74	67	64	60	68	63	58	56	55
2′	104	88	85	79	77	84	83	76½	92	82½	80	76⅔	76	75	78	77	70	70
3′	50	42	42	38	37	39	34	34	40	40	40	35	36	33	34	32	32	28
7′	75	64	70	60	63	63	60	58	70	65	66	60	65	60	64	60	55	55
8′	76	66	61	57	56	58	59	54	85	72	66	69	71	65	70	73	65	62
9′	53	40	38	36	33	40	35	32	50	41	38	39	38	35	40	37	35	32
10′	54	44	44	40	38	42	40	36	52	44	42½	41	41	37	44	40	39	35
11′	32	25	25	22	21	24	21	20	31	25	24	23	24	20	25	23	20	20
12′	50	48	50	41	41	50	45	40	53	44	46	40	40	39	44	44	44	36
14′	47	40	37	36	36	38	33	30	45	38	36	35	40	35	38	37	33	33
17′	35	26	26	25	21	25	24	21	33	27	25	24	24	25	26	24	24	21
18′	36	27	28	25	25	26	24	22	37	26	28	24	25	26	27	26	24	23
19′	21	17	16	14	13	14	14	12	20	15	14	13	14	13	15	15	13	12
20′	23	20	19	17	16	17	15	14	24	18	18	16	16	16	18	18	14	14

c) Breiten.

	a) I. Buch 1. Männer					a) I. Buch 2. Frauen					b) I. Buch 1. Männer					b) I. Buch 2. Frauen				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
5	3/10	1/4	1/8+2/17	2/9	1/11	3/10+1/19	1/15	1/9+1/10	2/9	1/11	180	150	145	133	132	160	127	133	120	109
1	1/4	1/4	1/9	1/10	1/12	1/12	1/16	1/9	1/10	1/12	75	70	67	65	50	78	63	67	60	50
2	1/10	1/12	1/12	1/12	1/13	1/15	1/16	1/12	1/12	1/13	60	50	50	50	40	60	50	50	46	38
3	1/12	1/16	1/17	1/18	1/25	1/18	1/25	1/17	1/18	1/25	50	38	35	33	28	50	35	33	29	24
6	2/15	1/9	1/9	1/10	1/12	1/13	1/15	1/10	1/11	1/12	80	67	67	67	60	75	60	60	55	50
7	1/8	1/12+1/13	1/12	1/13	1/13	1/10+1/11	1/13	1/15+1/16	1/13	1/13	120	100	96	86	92	115	86**)	80**)	78	75
8	1/8	1/13	1/13	1/14	1/14	1/14	1/16	1/16	1/16	1/16	120	92	92	86	80	120	86	86	75	75
9	1/11	1/10+1/11	1/20+2/21	1/16+1/12	1/11	1/11	1/9+1/10	1/8	1/9	1/11+2/21	150	115	119	110	100	161	127	120	118	109
10	1/16	1/13	1/13	1/15	1/16	—	—	—	—	2/25	60	46	46	40	38	—	—	—	48	44
11	1/14	1/13	1/15	1/21	1/22	2/25	1/15	1/17	1/19	1/22	43	34	32	29	28	48	34	35	32	28
12	1/22+1/24	1/15	1/16	1/17	1/19	1/22+1/24	1/16	1/16	1/17	1/19	54	40	38	35	32	54	38	38	35	32
14	1/19	1/14	1/17	1/21	1/25	1/26	1/24	1/26	1/39	1/48	22	18	16	14	13	23	18	17	15	12
27	1/15	1/16	1/17	1/19	1/21	1/16	1/20	1/15	1/20	1/22	40	38	35	32	29	38	30	34	30	28
17	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
18	1/18	1/24	1/25	1/26	1/28	1/16	1/24	1/24	1/29	1/26	34	25	24	23	22	38	25	28	23	22
19	1/21	1/26	1/27	1/31	1/34	1/19	1/28	1/29	1/33	1/31	29	23	22	19	18	32	22	21	19	18
20	1/18	1/19	1/21	1/23	1/24	1/18	1/23	1/23	1/23	1/26	38	32	29	28	25	40	28	28	26	23
22	1/25	1/36	1/34	1/38	1/42	1/27	1/34	1/34	1/36	1/36	24	20	18	16	15	21	18	17	15	13
23	1/15	1/16	1/18	1/19	1/22	1/16	1/20	1/20	1/22	1/24	40	38	34	32	28	38	30	30	28	25

	b) II. Buch 1. Männer								b) II. Buch 2. Frauen									
	1	2	6	3	4	7	5	8	1	2	6	3a	3b	4	7a	7b	5	8
5	152	144	132	148	139	132	126⅓	128	130	137⅓	135	122	115					
1	68	60	58	80	65	64	64	64	62	65	65	58	56					
2	52	46	43	52	49	48	48	49	48	50	48	45	45					
3	35	33	31	40	38	39	33	35	33	32	33	30	28					
6	71	70	70	72	74	57	56	57	65	68	64	60	70					
7	109	102**)	96	96**)	99	102	90	89	85	97	94	84	80					
8	90	90	81	102	93	94	85	92	78	88	84	77	73					
9	115	114	100	152	140	128	125	136	125	135	130	124	114					
10	44	42	37	68	62	52	55	57½	56	56	53	53	48					
11	35	29	26	45	40	32	35	36	32	38⅓	36	35	30					
12	38	35	32	50	40	38	39	40	37	43	40	35	33					
14	17	14	12	25	17	16	15	16	15	17	16	14	12					
27	37	30	30	40	34	34	32	33	29	35	33	29	29					
17	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—					
18	26	25	22	34	29	27	27	28	25	29	27	24	22					
19	24	21	—	30	15	24	23	24	20	24	23	21	20					
20	30	30	25	38	29	28	29	29	26	30	29	29	25					
22	20	16	14	24	19	17	17	17	16	18	16	15	13					
23	34	31	25	39	30	28	30	30	29	30	30	28	24					

*) an′ = Scheitel-Ende d. Scham statt an u. a. O. nur angegeben, daher in′ statt in zu lesen.
**) Nur Breite in e′ angegeben.
Γ) ak; dagegen ak = 251
„ ; „ „ = 254
†) Bezüglich Rückseite; dagegen vorn: 303 (bis Ende des Hodensacks).
††) Für ef, eg, ei ist beim weiblichen Typus 5 zu setzen: af, ag, ai, da hier die Linie aa statt der durch die Halsgrube für die Lungenteilung eintritt.

[1]) In dieser Tab. sind der leichtern Übersicht wegen nur die zur Aufstellung der Proportionstabelle wesentlichen Hauptmaße angegeben. Bezüglich der sonst noch ebenda vorkommenden vgl. den in Rede stehenden Dürerschen Traktat.

II. Dürer, Proportionstabelle.

Bezeichnung der Maße

I. Buch — 1. Männer: 1 | 2 | 3 | 4 | 5 — 2. Frauen: 1 | 2 | 3 | 4 | 5

II. Buch — 1. Männer: 1 | 2 | 6 | 3 | 4 | 7 | 5 | 8 — 2. Frauen: 1 | 2 | 6 | 3a | 3b | 4 | 7a | 7b | 5 | 8

Bemerkungen

a) Längen.

	I. Buch, 1. Männer					I. Buch, 2. Frauen				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
	eb′—1)	$\frac{ai}{ai}=\frac{ai}{ai}$	$\frac{ai}{ae}=\frac{ai}{ae}$	$\frac{ae}{ai}=\frac{ae}{ai}$	2ad = 3ad	eg = ad	2ad = 3de	eg = $\bar{b}\bar{d}$ 1)	3ad = 2 ae	2ad = 3ad
	ef—1)	ai = ai	ae = ei	ei = ai	af = fi 1)	ef—1)	2eb′ = ad	ef—1)	eg = ad	2eb′ = ad
	ei—2)	ei = 3ik	ei = 3ik	ai = io	3ag = qz	ae—2)	ei = ad	eb′—2)	ae = 2k′o′	af = ai
	ef = k′o′	eg—2)	ef = fi	ae = 2eb′	ab′—2)	$\frac{e\,e=g\,\bar{k}'o'}{}$	3eb″ = ei	3eg = 2ae	ae = 2k′o′	ai = ae
	$\frac{ao=2em'}{}$	ef = k′o′	eg—2)	$\frac{ai=\bar{d}\,\bar{e}'o'}{}$	$\frac{2\bar{c}=2em'}{}$	io—2)	io = ei	io—2)	ef—1)	io = ei
	io = ae	eg—2)	$\frac{im'=b^{\bar{d}}d}{}$	ae = 2k′o′	io—2)	ik—2)	in′ = ae	in′—3)	$\frac{em'=\bar{z}\bar{b}'o'}{}$	im′ = ae
	in = eg	$\frac{im'=}{}$	ef = fi	$\frac{ai=}{}$	qz—2)	io—2)	3ik = im′	$\frac{im'=}{}$	io = 2k′o′	im′ = ef
	im′ = ef	io—2)	eg—2)	$\frac{ai=}{}$	$\frac{}{}$	ik—2)	3qw = 4p′u′	qw—2)	$\frac{}{}$	4ik = im′
	3ik = im′	qw = f′o′	ik—2)	ai = 2eb′	ae—2)	$\frac{e\,e=g\,\bar{k}'o'}{}$	$\frac{}{}$	qw = $\frac{1}{2}$an 4)	ae = 2k′o′	qw—2)
	m′q′ = em.′qw 2)	qw = f′o′	qw = $\frac{1}{2}$an 4)	2eb′ = ad	ef—2)	3eb″ = ei	ae = 2k′o′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	qw = f′o′
	aq = ae	aq = ae	aq = ae	ef = fi	qw—2)	ai = ae	4ik = im′	qw—2)	ae = 2k′o′	ae = 2k′o′
	af = ei	af = ei	f′o′ = $\frac{1}{2}$qo	3ik = 2eb′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	3qw = 4p′u′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	af = ai
	2fk′ = 3k′o′	af = 2k′o′	af = 2k′o′	im′ = k′o′	qo = f′o′ 4)	2fk′ = 3k′o′	$\frac{}{}$	aq = ai	ae = 2k′o′	2fk′ = 3k′o′
	k′o′ = b$^{\bar{d}}$d 3)	k′o′ = b$^{\bar{d}}$d 3)	k′o′ = b$^{\bar{d}}$d 3)	im′ = b$^{\bar{d}}$d 3)	ae = 2k′o′	k′o′ = b$^{\bar{d}}$d 3)	af = ai	af = 2k′o′	4fk′ = 7k′o′	k′o′ = b$^{\bar{d}}$d 4)
	aq = 2′k′o′	aq —	aq = p′u′	ai = ae	af = 2k′o′	aq — 5)	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	4fk′ = 7k′o′	aq = af
	p′u′ = $\frac{1}{2}$az	p′u′ = $\frac{1}{2}$az	p′u′ = $\frac{1}{2}$az	p′u′ = aq	2p′u′ = qz	p′u′ = $\frac{1}{2}$az	p′u′ = p′p′	p′u′ — 6)	p′u′ = aq	p′u′ — 6)
	p′p′ = p′u′	p′p′ — 2)	p′p′ = f′k′	p′p′ = q′	p′p′ = S	p′p′ = 2a	p′p′ = 2a	p′p′ = 2a	p′p′ = in	p′p′ = 7	p′p′ = 8

	I. Buch, 1. Männer										II. Buch, 1. Männer										II. Buch, 2. Frauen									
	1	2	3	4	5	1′	2′	3′	4′	5′	1	2	6	3	4	7	5	8	1	2	6	3a	3b	4	7a	7b	5	8
	$\frac{co=oz}{}$ 1)	$\frac{am'=oz}{}$ 1)	$\frac{an=nz}{}$	$\frac{am'=cC}{}$ 1)	$\frac{am'=ou}{}$ 1)	$\frac{2\bar{c}k=\bar{k}z}{}$	$\frac{2ai=iz}{}$	$\frac{b^*o=oz}{}$ 1)	$\frac{5ao=7oz}{}$	$\frac{ai=ou}{}$ 1)	$\frac{bo=oz}{}$ 1)	$\frac{bm'=ov}{}$ 1)	$\frac{bn=ez}{}$ 1)	$\frac{2b^{\bar{g}}=nr}{}$ 1)	$\frac{bm=ez}{}$ 1)	$\frac{b^*m=nz}{}$ 1)	$\frac{on=nz}{}$	$\frac{b^*n=nz}{}$ 1)
	ad = df	ad = df	ad = dg	ad = df	wq = qm 2)	iz = 3di	di = 2im	eo = 2aa′	2C = 2aq	nz = 3in	gz = 5dg	Cb″ = 2′C q	bg = go	cg = 3b′c	Cz = 5Ck	b*f = 2fk	em′ = 3k′o′	nf = 2f
	bg = go	m′o = km′	aq = 2qz	b′m′ = Cq	em′ = qz	dg = gm′ 2)	af = fC	ez = io	oq = ko	ak = nw	bC = 2Cq	ak = Cq	b*d = kC	b′d = 3ab	ov = zgC	b*z = 6zb*	b*i = 3im	b′q = 2gf
	bf = fn	aq = 2qz	gq = 4qg	eq = 3qz	ab′ = de	bf = fC	af = fn	iq = 2ac	gq = 3ad	az = 5ae	io = 2fi	bb′ = 3ab	io = 2gC	5zg = oz	gk = km	gg = fC	b*k = 2gk	b′z = 3′k′o′
	ac = af	aq = 2qz	dg = io	eo = 2oq 2)	fo = qz	Ck = k′f	ae = io	em′ = m′q	ae = 2ef	ek = qw	b*g = 2gk	ab = m′q	dk = m′q	2m′o = ad	m′q = qz	mz = 2b*m	b*i = 3im	b′i = ko	3ai = 2k′k′
	af = ai	eg—2)	aq = 2qz	aq = io	2af = m′z	ad = kC	ac = io	fm′ = mq	b′k = qw	b′k = ko	b′i = ko	fi = im′	3ei = m′z	ef = im′	dg = m′q	dg = gm′	gk = im′	3ai = 2k′k′
	ae = 2k′o′	ef = fi 1)	ae = 2k′o′	o,k = kz	ae = ac	2dk = nz	2ai = iz	ch′ = gi′)	2ai = iz	ae = ac	fi = im′	aq = ae	aq = ae	ac = 2b′f	ef = im′	oq = 2m′o	gg = fC	ef = im′	gk = k′o′
	$\frac{}{}$	ae = 3′k′o′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	2dk = nz	$\frac{}{}$	b′n = nq	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	ae = ac	$\frac{}{}$	nq = gm	dg = io	$\frac{}{}$
	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	af = 2k′o′	$\frac{}{}$	ae = a2	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	2k′ = am′	ak′ = aC	$\frac{}{}$
	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	4fk′ = 7k′o′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	gm = 2k′o′	k′o′ = b*d	en′ = ek′ 2)	nf′ = 2f′
	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	k′o′ = b*d 4)	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	ae = 2k′o′	ek = f′o′	ak′ = 2ae	b′q = 3zf′
	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	af = 2k′o′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	4fk′ = 7k′o′	2of′ = aq	ab′ = f′o′	ab′ = f′o′
	b′f′ = f′n′	$\frac{}{}$	ωω = az	ωω = az	b*f = fk′	ae = 2f′	$\frac{}{}$	dz = 5af′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	k′o′ = b*d 4)	2f′ = aq	b′n = 3k′o′	b′n = 3k′o′
	an = ak′	$\frac{}{}$	2k′ = Ce	2ff′ = ωω	b′m′ = k′q	az = 2f′	$\frac{}{}$	2a′f = af′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	2k′k′ = 5eC	$\frac{}{}$	2zz = dk	2zz = dk
	ωω = 2m′z	$\frac{}{}$	k′o′ = o′q	5k′o′ = ff′	oz = b*k	nz = 2f′o′	a0,′ = a0′	af′ = fk′	ak′ = aC	di = f′o′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$
	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	af′ = f′q	3af′ = 5k′o′	f′f′ = 2fo	2f′o′ = k′z	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	f′f′ = 2af	f′f′ = m′z	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$
	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	5zz = k′k′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$
	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	3ωω = 5Cb′	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$	$\frac{}{}$
	p′p′ = zi	p′u′ = af′	ωω = 2b′n	4f′p′ = 3o	p′u′ — 5)	4f′p′ = 5ko	p′p′ = f′k′	p′u′ = f′k′	p′p′ = io	5p′u′ = z′z	p′u′ = af′	10p′u′ = 3Cz	7p′u′ = 4qz	8p′u′ = 7af′	4p′u′ = kz	10p′u′ = 3k′z	p′u′ = f′k′	p′u′ = zz
	dz = 5p′u′	ωω = 2m′q	af′ = f′q	4f′u′ = 5ad	p′p′ — 6)	ωω = dz	p′p′ = in	p′p′ = in	5p′u′ = 20z	ωω = 2m′q	ωω = oz	2p′p′ = cm′	6p′p′ = 5gm′	ωω = 2fm′	p′p′ = in	p′p′ — 7)	ωω = 2fm	ωω = 2fm′

b) Dicken.

	I. Buch, 1. Männer					I. Buch, 2. Frauen				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
1′	ad	ad	— 3)	b*d	— 7)	$\frac{1}{2}$eo	fo	$\frac{1}{2}$an	$\frac{3}{2}$eo = 4eb′	— 14)
2′	—	— 4)	— 7)	—	b*d	5ab*	—	3ab*	b*d	— 7)
3′	$\frac{1}{2}$7′	$\frac{1}{2}$1′	— 7)	— 7)	$\frac{1}{2}$ · 2′	$\frac{2}{1}$1	— 8)	— 8)	$\frac{2}{1}$1	— 8)
4′	p′u′	— 5)	— 7)	— 7)	— 8)	$\frac{3}{2}$ad	—	—	$\frac{3}{2}$ad	—
5′	— 4)	— 5)	2′	— 7)	— 8)	$\frac{3}{2}$ei	eg′	— 8)	$\frac{3}{2}$ei	eg′
6′	$\frac{1}{2}$en	7′	2′	— 7)	— 8)	$\frac{3}{2}$ad	eg′	— 8)	$\frac{3}{2}$ad	eg′
7′	1′	2′	— 5)	1′	8′	$\frac{3}{2}$ei	ei	— 8)	$\frac{3}{2}$ei	ei
8′	3′	$\frac{1}{2}$qw	3′	— 5)	— 8)	$\frac{3}{2}$ad	ad	— 8)	$\frac{3}{2}$ad	ad
9′	— 4)	$\frac{1}{2}$qw	$\frac{1}{2}$qw	$\frac{1}{2}$p′u′	$\frac{1}{2}$D. in k 10)	$\frac{3}{2}$ei	ei	— 8)	$\frac{3}{2}$ei	ei
10′	$\frac{1}{2}$en′	$\frac{1}{2}$qw	$\frac{1}{2}$qw	$\frac{1}{2}$10′	$\frac{1}{2}$qw	— 5)	— 5)	— 5)	— 5)	— 5)
11′	— 4)	— 5)	— 5)	— 5)	— 5)	—	—	—	—	—
12′	—	— 5)	11′	11′	11′	—	—	—	—	—
13′	—	11′	— 7)	— 5)	$\frac{1}{2}$qw	$\frac{1}{2}$11′	$\frac{1}{2}$13′	$\frac{1}{2}$qz	$\frac{1}{2}$13′	$\frac{1}{2}$qz
14′	$\frac{3}{2}$11′	$\frac{3}{2}$11′	— 7)	$\frac{1}{2}$13′	11′	eb$_{g}^{15}$)	— 6)	— 6)	$\frac{1}{2}$af′	a′b′
15′	$\frac{1}{2}$10′	12′	12′	$\frac{1}{2}$af′	$\frac{1}{2}$13′	— 5)	17	— 5)	— 4)	17
16′	eb′	13′	$\frac{1}{2}$17′	2.23′	a′b′	—	—	—	—	—
17′	14′	14′	— 5)	$\frac{1}{2}$10′	$\frac{1}{2}$10′	— 5)	— 5)	— 5)	— 5)	— 5)
18′	19′	—	$\frac{1}{2}$k′o′	$\frac{1}{2}$f′o′	$\frac{1}{2}$20′	— 5)	$\frac{1}{2}$17′	19′	— 4)	19′
19′	$\frac{1}{2}$20′	$\frac{1}{2}$k′o′	$\frac{1}{2}$19′	$\frac{1}{2}$20′	$\frac{1}{2}$18′	$\frac{1}{2}$18′	—	—	— 6)	$\frac{1}{2}$19′
20′	$\frac{1}{2}$23	$\frac{1}{2}$18′	22	$\frac{1}{2}$18′	$\frac{1}{2}$19′	$\frac{1}{2}$20′	$\frac{1}{2}$18′	$\frac{1}{2}$18′	$\frac{1}{2}$20′	$\frac{1}{2}$18′
21′	—	—	—	—	—	— 6)	—	—	— 6)	—
22′	—	—	—	—	—	— 6)	$\frac{1}{2}$18′	$\frac{1}{2}$18′	$\frac{1}{2}$18′	$\frac{1}{2}$18′
23′	—	—	—	—	—	— 6)	—	—	— 6)	—

c) Breiten.

	I. Buch, 1. Männer					I. Buch, 2. Frauen				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
1	3k′o′	fo′	— 7)	— 6)	4eb′	$\frac{1}{2}$eo	fo	$\frac{1}{2}$an	$\frac{3}{2}$eo = 4eb′	— 14)
2	2′	— 7)	2′	— 6)	b*d	5ab*	—	3ab*	b*d	— 7)
3	b*d	$\frac{3}{2}$2′	$\frac{3}{2}$1	$\frac{3}{2}$ad	$\frac{3}{2}$ad	$\frac{3}{2}$1	— 8)	— 8)	$\frac{3}{2}$1	— 8)
4	3′	$\frac{3}{2}$1′	3′	$\frac{3}{2}$ad	3′	$\frac{3}{2}$ad	$\frac{3}{2}$ad	— 8)	$\frac{3}{2}$ad	$\frac{3}{2}$ad
5	$\frac{3}{2}$7	$\frac{3}{2}$ad	$\frac{3}{2}$ad	$\frac{3}{2}$ei	3′	cf	$\frac{3}{2}$ei	— 8)	$\frac{3}{2}$ei	$\frac{3}{2}$ei
6	$\frac{3}{2}$5	ei 8)	ei	ae	$\frac{3}{2}$ei	2a′12)	in	$\frac{3}{2}$ei	in	$\frac{3}{2}$ei
7	7	in	in	— 7)	Br. in k′ 11)	7	7	in	2im′	— 8)
8	fo′	io	— 7)	— 5)	io	5	5	— 7)	—	— 8)
9	2	$\frac{1}{2}$8	$\frac{1}{2}$8	— 7)	— 5)	6	6	— 7)	—	— 8)
10	$\frac{1}{2}$.11′	$\frac{1}{2}$.11′	3	— 7)	— 5)	13′	— 5)	— 7)	—	— 8)
11	— 4)	11′	11′	— 6)	— 5)	$\frac{1}{2}$qz	$\frac{1}{2}$11	— 7)	—	— 8)
12	11	$\frac{1}{2}$.12	11	— 6)	— 5)	$\frac{1}{2}$11	$\frac{1}{2}$11	— 7)	—	— 8)
13	$\frac{3}{2}$.14′	—	$\frac{1}{2}$13	— 6)	— 5)	—	—	— 7)	—	— 8)
14	$\frac{1}{2}$.6	3	eb′	$\frac{1}{2}$10	$\frac{1}{2}$p′u′	$\frac{1}{2}$13	$\frac{1}{2}$13	— 7)	—	— 8)
15	eb′	eb′	20′	eb′	$\frac{1}{2}$q′z	$\frac{1}{2}$p′u′	—	— 7)	—	— 8)
16	19′	19′	— 6)	$\frac{1}{2}$af′	eb′	eb′	eb′	eb′ 7)	eb′	eb′
17	$\frac{1}{2}$17′	$\frac{1}{2}$17′	$\frac{1}{2}$eb′	—	20′	19′)	19′	— 7)	—	— 8)
18	$\frac{1}{2}$f′o′	—	$\frac{1}{2}$f′o′	18	23′	—	—	—	—	—
19	$\frac{1}{2}$19	$\frac{1}{2}$k′o′	$\frac{1}{2}$k′o′	23′	$\frac{1}{2}$k′o′	$\frac{1}{2}$20	$\frac{1}{2}$20	— 7)	27	2.22′
23	$\frac{1}{2}$k′o′	$\frac{1}{2}$k′o′	$\frac{1}{2}$k′o′	27	27	27	27	27	27	27

1) 3te(az, ad) 2eg = (az, ad) ei = (2eg; ad) 2) 4wz = ad 3) b*d = $\frac{1}{2}$.5 ad 4) Interpoliert

1) 2eb′ = ae(p′u′, ad) 2) Interpol. 3) b*d = $\frac{1}{2}$ ad 4) (ad, b*d) 5) Harm. Interp. 6) auch = ei

1) (p′u, 2k′o′) 2) (ad, k′o′) 3) Interpol. 4) 4wz = ad (ad, p′u′) 5) b*d = $\frac{1}{2}$ad 6) Harm. Interp. 7) rückseite

1) (im, io) im = (in, im′) 2) ef, 2eb′) 3) 2ik = (eb′, ef) 2ik = (im′, 2ik) 4) wz = (14, 14′) 5) b*d = $\frac{1}{2}$ad 6) Harm. Interp. 7) Interpoliert 8) rückseite

1) ai = (ae, $\frac{1}{2}$qz) 2) $\frac{1}{2}$(eg, ei) 3) 2(ad, f′o′) 4) b*d = $\frac{1}{2}$ad 5) Harm. Interp. 6) Interpoliert

1) $\frac{1}{2}$(aC, ad) 2) (aC, ef) 3) 4wz = ad 4) b*d = $\frac{1}{2}$ad 5) Interpoliert 6) = eg = ad 7) $\frac{1}{2}$f′o′

1) 3te(ei, ad) 2) $\frac{1}{2}$(ae + 2ef) 3) H + H′ H = 3te(af, $\frac{1}{2}$ae) H′ = 3te($\frac{1}{2}$ae, H) 4) $\frac{1}{2}$(f′o′ + (f′o′, zf′)) 5) (f′o′, k′o′) 6) Interpoliert 7) = eg 8) Harm. Interp.

1) (ad, b*d) 2) $\frac{1}{2}$(ad, $\bar{b}$d) 3) 2 (eb′eg′) 4) $\frac{1}{2}$(ei + (ei, in′)) 5) b*d = $\frac{1}{2}$ad 6) $\frac{1}{2}$9′ + D in n) D. in n = in′ 7) Interpoliert 8) Harm. Interp.

1) 3te′(ae, ef) 2) $\frac{1}{2}$(ae + (ae, in)) in = (ei, im) im = (in, im′) 3) im′ · $\frac{1}{2}$3te′(ai, ei) 4) 1te′(in, im′) 5) wz = $\frac{1}{2}$p′u′ 6) b*d = $\frac{1}{2}$ad 7) (ae, 2eb′) 8) Harm. Interp. 9) Interpoliert 10) $\frac{1}{2}$ad 11) 2eb′ 12) rückseite

1) $\frac{1}{2}$(4a + ae) 2) qz = 2(ae, a$\bar{a}$′) a$\bar{a}$ = $\frac{1}{2}$az 3) 3te′(ai, aa) 4) b*d = $\frac{1}{2}$ad 5) (ae, ad) 6) $\frac{1}{2}$(qz + (qz, qw)) 7) Harm. Interp. 8) Interpoliert

1) 5b*d = 1 — 3ad 2) dz = 5gm′ (gm′ = p′u′) 3) Interpoliert 4) $\frac{1}{2}$(8′ + 10′) = ko 5) $\frac{1}{2}$(eb′ + eb′) 6) $\frac{1}{2}$(9′ + D in g = $\frac{1}{2}$go 7) $\frac{1}{2}$(7 + p′p′) 8) vgl. Text

1) 5b*d = b′u′ — 4b′o 2) ab′ = 2d 4az = qz 3) Interpoliert 4) $\frac{1}{2}$(7′ + 8′) = D in g = $\frac{1}{2}$go 5) $\frac{1}{2}$(9′ + 10′) = ko 6) 17′ + 17′ = 7′ 7) ≷ fk 8) ≦ io

1) 5b*q = 12qz 2) 2eo = 5ad 2b′q = 7ad 3) Interpoliert 4) $\frac{1}{2}$(D. i. i + D i. k) = $\frac{1}{2}$eo 5) $\frac{1}{2}$p′u′ 6) $\frac{1}{2}$(7′ + 8′) = $\frac{1}{2}$eo 7) $\frac{1}{2}$(6 + 7) 8) 17′ + 17 = 7′

1) 24yz = az 2) 16ai = qiz 3) 12ab* = ag 4) Interpoliert 5) $\frac{1}{2}$(8′ − g′) = $\frac{1}{2}$eo 6) 3 + 6 = 7

1) am′ + ad = $\frac{1}{2}$az 2) b*z = $\frac{1}{2}$(1 + 6wz) 3) 4am = 1 + dz 4) b*C = 15Cm 5) $\frac{1}{2}$(8′ − g′) = $\frac{1}{2}$eo 6) $\frac{1}{2}$(p′u′ + af′) = $\frac{1}{2}$[7) = in 8) Interpoliert 9) Adamskn. 10) D. in f 7′ = $\frac{1}{2}$(8′ + p′u′) 11) $\frac{1}{2}$(8′ + D. in f) = 1′ 12) $\frac{1}{2}$(7′ + 9′) = ad 13) $\frac{1}{2}$(8′ + 10′) = z′ 14) 17 + 17 = 7′ 15) $\frac{1}{2}$(5 + 6) = 7 16) = in 17) $\frac{1}{2}$B in e + B in k)

1) 1 — 5ab = 10ad 2) 6dg = 1 3) Interpoliert 4) $\frac{1}{2}$(7′ + 8′) = g′ 5) $\frac{1}{2}$(6 + 7) = 8 6) $\frac{1}{2}$(p′ + p′u′)

1) 5bf = ad 2) 5g = 4ad 3) b*d = eg 4) Interpoliert 5) $\frac{1}{2}$(p′u′ + D in g) D in g = $\frac{1}{2}$go 6) $\frac{1}{2}$(8 + 9)

1) 26ab* = 9b*d 2) 2aa′ = a′C 3) 2en = 5ad 4) Interpoliert 5) $\frac{1}{2}$(8′ + 9′) = p′u′ = $\frac{1}{2}$(8′ + D in k) = im′ D in k = $\frac{1}{2}$ko 6) $\frac{1}{2}$(9′ + D in b′) = D in b′ 7) $\frac{1}{2}$(7 + 7′) = 9 7 = gm′ (r = rückseite)

1) ad + b*d = $\frac{1}{2}$ 2) b′n = 3ae 3) Interpoliert 4) $\frac{1}{2}$(8′ + 9′) = p′u′ = $\frac{1}{2}$(9 + 10′) 5) 4 + Br. in m′ = $\frac{1}{2}$ Br i. m′ = $\frac{1}{2}$(9 + 10′) = $\frac{1}{2}$(5 + 9)

1) 24ab* = b*z ad = b*a′ 8b*d = dw 2) a′o = ow 3) 2m′z = 7ad 4) D. in g = eg 5) $\frac{1}{2}$(9′ + p′u′) = oq 6) Interpoliert 7) $\frac{1}{2}$(9 + Br in n) Br in n = $\frac{1}{2}$en 8) Bri. b′4 = Bri. b′, Bri. b′ = $\frac{1}{2}$ek Bri. b′, = $\frac{1}{2}$ek (r = Rückseite) 9) Druckfehler a. a. O.

1) 7b*d = 5ad 2) Interpoliert 3) ab* = $\frac{1}{2}$b*c 4) $\frac{1}{2}$(5 + Br in m′) Br in m′ = fm′ 5) 2ai = fm 6) Interpoliert 7) $\frac{1}{2}$ak′ 8) $\frac{1}{2}$ · 2

1) b*C = 14ab* 3vz = 2ab 8am′ = 5bv 2) ef = fm 3) Interpoliert 4) $\frac{1}{2}$ak′ 5) $\frac{1}{2}$ · 2

1) ab = bd 3ab* = b*d 3en = 1 2Ce = 5ad 2) Interpoliert 3) $\frac{1}{2}$(8′ + 9′) = D. in k = $\frac{1}{2}$en 4) r = rückseite 5) $\frac{1}{2}$(6 + 7) = eg

1) dv = vz + $\frac{1}{2}$ 15b*d = 1 + 6ad 15ab = 2bn 2) 3ak = 1 — ad 3) Interpoliert 4) $\frac{1}{2}$(ad + b*d) 5) $\frac{1}{2}$(8′ + 9′) = 7′ 6) $\frac{1}{2}$(9′ + ad = p′u′) 7) $\frac{1}{2}$8 a. a. O.: Druckfehler: ae = 104$\frac{1}{2}$

1) 8ab = 7bd 2) b*m = 7bd 2) Interpoliert 3) $\frac{1}{2}$9′ 4) $\frac{1}{2}$(5 + Br in k) = k′k 5) Br in k = $\frac{1}{2}$(5 + 8) 6) $\frac{1}{2}$(7 + 9) = gm 7) $\frac{1}{2}$(6 + 8) = 7′

1) dn = $\frac{2}{3}$ 15ab* = dn 2) p′u′ = $\frac{1}{2}$(p′p′ + Br in b′) 3) Br in b′ = $\frac{1}{2}$(7 + 8) 4) $\frac{1}{2}$(7′ + 10′ = D. in f) 5) D. in f = $\frac{1}{2}$af 6) $\frac{1}{2}$(10′ + D. in k) = 1′ D in k = kn 7) Interpoliert 8) $\frac{1}{2}$(8 + 9) 9) $\frac{1}{2}$(8 + 10)

1) 2mz = 3dm 2) b*d = $\frac{1}{2}$z 3) nn′ = n′o 4) Interpoliert 5) $\frac{1}{2}$(9 + 10) 6) Br in n = $\frac{1}{2}$gn 7) $\frac{1}{2}$(8 + 8″) = fi

1) 25ab*o = $\frac{1}{2}$ 2) 6b*e = 1 3) Interpoliert 4) $\frac{1}{2}$(9′ + p′) = p′u′ 5) $\frac{1}{2}$(9 + Br in n) Br in n = $\frac{1}{2}$gn 6) $\frac{1}{2}$(8 + 8″) = fi

Bemerkungen

1. Kopflängen.

I. Buch.

	M.	Fr.
T. 1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$
» 2	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$
» 3	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$
» 4	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$
» 5	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$

II. Buch.

M.	Fr.
1 < $\frac{1}{4}$	1 > $\frac{1}{4}$
2 > $\frac{1}{4}$	2 < $\frac{1}{4}$
6 = $\frac{1}{4}$	6 = $\frac{1}{4}$
3 > $\frac{1}{4}$	3 < $\frac{1}{4}$
4 < $\frac{1}{4}$	4 > $\frac{1}{4}$
7 < $\frac{1}{4}$	7 > $\frac{1}{4}$
5 = $\frac{1}{4}$	5 = $\frac{1}{4}$
8 = $\frac{1}{4}$	8 > $\frac{1}{4}$

2. Bezeichnungen.

( ) = Harmon. Mittel
3te( ) = 3te Harmonische
k = ob. Beckenrand
k = Nabel
C = Körpermitte
n = Ende der weibl. Scham
n = Spalt
b* = ob. Stirnende
b = Wirbelpunkt
d = Adamsknochen
o,o = Mittelfinger-Spitzen, bei bis zum Scheitel erhobenen Armen
Γ = Gesichtstiefe excl. Nasenvorsprung
ωω = Länge d. horiz. ausgestreckten Arme
ωω = entspr. L. d. seitlich gedrehten Füße (vgl. Text)
z,z = Abstand der Oberarmkonen-Centra
g′ — g″ = unt. Brustbeinende
p′,p″ = Oberschenkelknoren-Centra (korresp. d. Absatzenden bei der im Text angegebenen Stellung)
10 = Breite in o bei Frauen = Br. in $\frac{1}{4}$ Höhe der Obersch. bei Männern
≷, ≦ bedeutet Gleichheit bis auf kleine Bruchteile eines pars im Sinne von größer, resp. kleiner.
i = Körperlänge, zur Abkürzung statt az in den Anmerkungen gelegentlich gesetzt.

Entsprechendes bezüglich der Bruchteile ohne den Zusatz az.

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

Im Text zum »Polyklet« pag. 17 bemerkt Schadow, indem er die von den hervorragendsten Künstlern verschiedener Zeiten und Nationen aufgestellten Proportionsgesetze des menschlichen Körpers diskutiert, bei denen Dürers, daß von den in dessen »Symmetrie des menschlichen Körpers« dargestellten männlichen Figuren wahrscheinlich nur eine (welche, wird nicht gesagt[1]) natürlich, und nach dem lebenden Modell genommen sei, die übrigen aber dadurch entstanden schienen, daß aus Quadraten Rechtecke gebildet wären, die eine übermäßige Schlankheit erzeugt hätten. Diese Ansicht findet sich sogar durch Dürers eigene Worte scheinbar bestätigt, indem im 3. Buche vorgen. Werkes ein Verfahren von ihm angegeben wird, um auf rein mechanische Art eine gegebene menschliche Figur in eine andere verschiedenen Charakters zu verwandeln. Allein es wird sogleich hinzugesetzt, daß die so verwandelte Figur in den Teilen, welche der Natur widersprächen, der Verbesserung des Künstlers bedürfe, die er denn auch a. a. O. genauer erläutert.

Dürers Intention ist also, wie man sieht, durch mechanische Mittel dem Anfänger zwar einen gewissen Anhalt, nicht aber ein fertiges Resultat oder Schema zu bieten, wie Schadow vermutet. In der Tat wird man trotz einzelner bei allen Figuren ohne Ausnahme bemerkbarer Verstöße gegen die Natur denselben eine gewisse Eigentümlichkeit nicht absprechen können, die ihnen ähnlich den Antiken einen Anschein von Lebensfähigkeit verleiht, derart, daß, wenn auch in Wirklichkeit nicht vorhanden, sie die Phantasie des Beschauers gleichwohl lebendig sich denken kann. Sie gehen damit wie jedes, auch das unscheinbarste Werk von Künstlerhand über den Bereich des Lernbaren hinaus, und werden durch die

[1]) Wahrscheinlich Nr. 3, die sich den Queteletschen auf Messung belgischer Männer beruhenden Proportionen am meisten nähert (Quetelet, Anthropometrie p. 120).

Zutat des künstlerischen Genies geadelt. Darum wird es sich in erster Linie für den Lernenden nicht sowohl um das Verfahren handeln, wodurch Dürer zu seinen Resultaten gelangt, sondern zunächst um die Klarlegung der in den a. a. O. gegebenen Zahlen ausgesprochenen Proportionsgesetze, soweit sie durch einfache Relationen mathematischen Ausdruck finden.

Das Wesentliche davon findet sich in den beiden ersten Büchern des qu. Werkes zusammengestellt, auf welche sich daher das Nachstehende beschränkt.

Maßeinheit und Maßbestimmung.

Im ersten Buche wird als Maßeinheit die Körperlänge selbst benutzt, als deren aliquote Teile (resp. Summen aus solchen) die übrigen Längenmaße im allgemeinen sich darstellen. Die Bestimmungen halten sich im wesentlichen an die Gesetze der harmonischen Teilung. — Im 2. Buche wird dagegen als Modulus der 6oote (eigentlich 18oote)[2]) Teil der Körperlänge adoptiert. — Die Bestimmungen erscheinen übrigens im ganzen mehr der Wirklichkeit angepaßt, wenn auch so noch nicht frei von aller Willkür, außerdem ist, um möglichst erschöpfend alle Variationen der Natur zu umfassen, die Zahl der männlichen Typen von 5 auf 8, die der weiblichen sogar von 5 auf das Doppelte vergrößert.

Proportionalfigur.

Dürers Messungen liegen wesentlich die charakteristischen Punkte der Skelette zu Grunde: insofern ist sein Prinzip als einzig richtiges und sachgemäßes zu bezeichnen. Die Punkte *e i o q*[3]) bezeichnen dabei durchweg die Hauptteilpunkte der Körperlänge, auf deren so erhaltenen Abschnitten sich die übrigen als Zwischenpunkte interpolieren. Von Wichtigkeit sind dabei insbesondere die Drehpunkte der Gelenkköpfe von Oberarm und Oberschenkel, als welche sich theoretisch die Centra derselben darstellen. — Beim Ellbogen findet sich der übergreifende Teil oder Höcker nicht mit in Rechnung gebracht, wie z. B. bei Schadow, wodurch sich jedoch die relative Kürze der Unterarme nach Dürer nur teilweise erklärt. Ebenso die der gesamten Armlänge nur teilweise dadurch, daß Dürer dieselbe bei herabhängender Haltung nicht vom höchsten Punkte, sondern vom oben bezeichneten Drehpunkt aus bezeichnet. — In den Querdimensionen fehlt a. a. O. durchweg die Angabe der Maximalbreite des Oberarms: dafür findet sich der im allgemeinen ihr nahezu gleiche Vertikalabstand: Halsgrube — Armspalt vorn und rückwärts angegeben: wovon in Tabelle der erstere als Maß für die gen. Maximal-

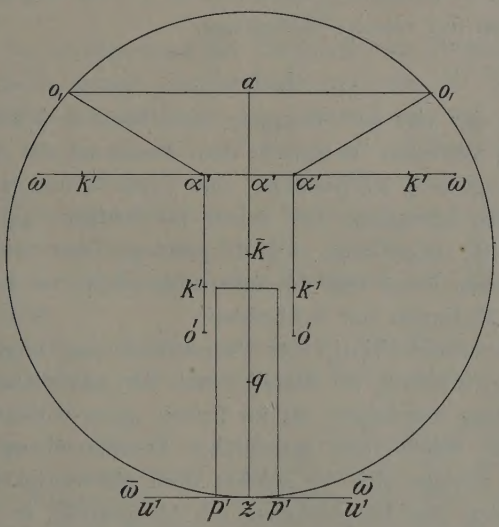
[2]) Letzteres zwar nur gelegentlich, doch in bestimmter, freilich illusorischer Absicht.

[3]) Vgl. die beigegebene Proportionalfigur. Hinsichtlich der sonst noch im Text vorkommenden Bezeichnungen vgl. die Proportionstabelle.

breite adoptiert ward in den Fällen, wo dies mit den übrigen Verhältnissen nicht zu kollidieren schien. Auch von den auf das Maximum der Rippenbreite bezüglichen beiden Angaben vorn und rückwärts ist im allgemeinen nur die erstere als für die Vorderansicht notwendig, in Tabelle benutzt.

Bezüglich der Extremitäten ist ferner die Länge $\omega\omega$ der horizontal und seitlich erhobenen Arme, gezählt von Mittel- zu Mittelfingerspitze von Interesse. Als Analogon dazu ist ebenso die Länge der zur Breitenrichtung parallelen Basis $\bar{\omega}\,\bar{\omega}$ der Fußstellung in einzelnen Fällen wichtig, dadurch erhalten, daß beide Füße bis in die bezeichnete Richtung gedreht werden, indem dabei die Absatzenden $p'p'$ genau lotrecht unter den Oberschenkelknorren-Centren sich befinden, sodaß sie als deren Horizontalproportion erscheinen.

Eine andere im 2. Buche bei Dürer gelegentlich benutzte Armhaltung ist die, wobei aus der vorhergenannten beide Arme so hoch gehoben werden, bis die Mittelfingerspitzen die durch den Scheitel a gelegte Horizontale treffen. Die bezüglichen Drehschnittspunkte sind unter den »Bemerkungen« der Proportionstabelle mit o_1 o_1 bezeichnet.



Proportionstabelle.

In der auf Grund von Dürers Zahlenangaben entworfenen Proportionstabelle, welche die entsprechenden Gesetze durch einfache Relationen zu veranschaulichen sucht, finden sich zuerst die auf die Vertikalmaße bezüglichen derart geordnet, daß danach der gesetzliche Zusammenhang der am meisten charakteristischen Maße, soweit ein solcher überhaupt

vorhanden, unmittelbar zu übersehen ist. Von diesen aus ergibt sich laut Tab. in der Regel ein einfacher Übergang zu den Quermaßen, die ihrerseits mittelbar oder unmittelbar ebenso einfache Beziehungen untereinander verbinden.

In beiden Büchern durfte auf Grund der in den »Bemerkungen« der Tabelle enthaltenen einfachen Relationen außer der Körperlänge auch die Kopflänge a priori als bekannt angenommen werden. In der Reihe der auf Länge, Breite und Dicke bezüglichen Relationen der Tab. gibt es ferner stets gewisse die für den betreffenden Typus charakteristisch zu nennen sind: wonach namentlich hinsichtlich der Längenteilung der Körperaxe bald diese bald jene Punkte als maßgebend für die bezüglichen Proportionen sich kennzeichnen. Im ersten Buche tritt dies weniger scharf zu Tage als im zweiten, wo die bezüglichen charakteristischen Relationen darum vorangestellt und unterstrichen sind, weil aus ihnen sukzessif die übrigen Relationen sich entwickeln.

Die Typen beiderlei Geschlechts lassen sich auf Grund der allgemeinen Charakteristik a. a. O. in beiden Büchern in vier Gruppen teilen, wobei als Einteilungsgrund die Kopflänge benutzt ist. Da die Körperlänge bei Dürer in absoluten Längenmaß sich nicht angegeben findet, so haben alle Maße nur relative Bedeutung.

I. Buch.

Die erste der vier gen. Gruppen (Kopflänge $= \frac{1}{7}$ Körperlänge) nur durch Typus 1 vertreten, entspricht dem Maximum der Körperfülle, die zweite (Kopflänge $= \frac{1}{8}$ Körperlänge) mit Typus 2 und 3 zeigt die Verhältnisse mittlern normalen, dort schon ins Schlanke gehenden Körperbaus. Die dritte (Kopflänge $= \frac{1}{9}$ Körperlänge) nur mit Typus 4 hält die Mitte zwischen jenen und der nächstfolgenden, nur mit Typus 5 vertretenen, dem Maximum der Schlankheit.

Das gemeinsame Prinzip der Proportionierung zeigt zwar gewisse Inkonsequenzen, insofern, wo dasselbe sich den natürlichen Verhältnissen nicht genau genug anschließt, oft im Prinzip ganz willkürliche Abweichungen eintreten, welche den gesetzlichen Zusammenhang durchkreuzen; der jedoch im übrigen sich als solcher ohne Schwierigkeit zu erkennen gibt: indem sich die Proportionen der Hauptmaße in der Regel als Glieder der harmonischen Reihe:

$$1 : \tfrac{1}{2} : \tfrac{1}{3} : \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} \cdots\cdot$$ [4])

[4]) Die geometrische Darstellung einer harmonischen Reihe der qu. Art darf zwar im allgemeinen als bekannt angenommen werden; gleichwohl sei bei der Wichtigkeit der vorliegenden Fälle das Bezügliche kurz in Erinnerung gebracht. Es werde demgemäß das erste Glied derselben oder die als Einheit anzusehende Körperlänge und außerdem noch das 2. oder deren Hälfte als Linearmaß gegeben angenommen.

oder irgend welcher daraus durch Interpolation oder durch Ausscheidung bezüglicher Zwischenglieder derivierter Reihe gleichen Charakters darstellen lassen.

Da jedoch die durch harmonische Teilung ausgedrückten Proportionsgesetze, weil sie stets Relationen unter je drei Größen ergeben, weniger übersichtlich und praktisch brauchbar erscheinen, so schien es, schon des Vergleichs mit denen des 2. Buches wegen, notwendig, aus ihnen andere, einfachere nur zwischen je zwei Größen stattfindende Beziehungen abzuleiten, wie sie sich in der Proportionstabelle kurz zusammengestellt finden. Es bleiben dabei allerdings, soweit es sich um die für Darstellung der Figur erforderliche Gesammtheit der Daten handelt, immer einzelne Relationen übrig, für welche, da sie einen einfacheren mathematischen Ausdruck nicht gestatten, auf das harmonische Gesetz rekurriert werden muß, wie es, um die Übersicht der Tabelle nicht zu erschweren, unter deren Text sich angemerkt findet.

Die einzelnen Typen.

A. Männer.

I. Gruppe.

Typus 1.

Derselbe ist als Maximum der Körperfülle im allgemeinen den natürlichen Verhältnissen gemäß charakterisiert, nur fällt die Kürze des Oberarms ($= ei$) sowie die der Hand ($\frac{1}{10}$ Körperlänge) auf, wie unter den Dicken die des Kopfes ($= ad$) und ferner die relative Dicke und Breite der Gesamtpartie, welche nach beiden Dimensionen das bezügliche Maximum der Brust übertrifft und den beabsichtigten Charakter bäurischer Schwerfälligkeit zum Maximum steigert, von vorn umsomehr, als die Weichenbreite wie bei Frauen, vom Maximum des Rippenkorbes sich nicht unterscheidet.

Die harmonischen Reihen stellen die Verhältnisse selbst in dieser Form nur unvollständig dar, indem sich Dürer genötigt sieht, zur Er-

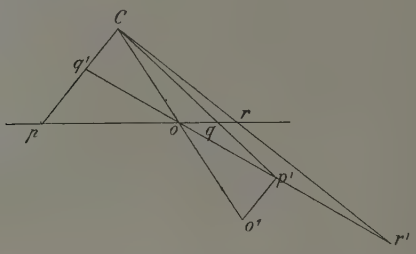
---

Dann sollen daraus die folgenden Glieder der obigen Reihen durch Konstruktion sukzessif bei jeder beliebigen Anzahl dargestellt werden: was am einfachsten durch ein harmonisches Strahlenbündel geschieht. Man trage dazu die zwei gegebenen Maße auf denselben Graden aneinander, sodaß $op = 1$ $oq = \frac{1}{2}$ wird, nehme einen beliebigen außer ihr liegenden Punkt (als Mittelpunkt des qu. Büschels und ziehe von ihm aus drei Strahlen $o\ p\ q$, verlängere den durch o gehenden um sich selber, sodaß $oC = oo'$ wird, ziehe durch o' eine Parallele zu Cp, welche Cq in p' trifft, und lege durch o und p' eine Grade, die Cp in q' schneidet. Darin findet sich nach elementaren Sätzen die Länge $op' = oq'$. Durch weiteres Antragen derselben Länge $op' = p'r' = \cdots$ auf der nämlichen Linie und durch Verbindung der sukzessifen Punkte mit C findet sich sodann in der Reihe der Durchschnittspunkte dieser Strahlen mit pq die harmonische Teilung dieser Graden bei jeder gewollten Distanz durchgeführt.

gänzung des Fehlenden auf heterogene Beziehungen zu rekurrieren. Man findet angenommen:

a) Längen:

$$az : f'o' : ad : k'o' : eb' \cdots = 1 : \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{13} \cdots$$
$$f'o' : p'u' : eg : ef \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{10} \cdots$$
$$2k'o' : ei\,(=\alpha f') : p'u' \cdots = \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{5\frac{1}{2}} : \tfrac{1}{6} \cdots$$



Die erste aus der allgemeinen durch Überspringen von je zwei Zwischengliedern gebildete Reihe bestimmt, wie man sieht, mittels der als Einheit gesetzten Körperlänge *az* sowie der zu $\frac{1}{7}$ davon gegebenen Kopflänge *ad* zunächst die Länge von Unterarm plus Hand *f'o'* als mittlere Harmonische, sodann die Handlänge und das der Armdicke gleiche Maß *eb'* ff. Mittels der zweiten würde nachdem zunächst die Fußlänge als dritte Harmonische zu $2f'o'$ und *f'o'* gefunden, die Länge der Brustpartie sich bestimmen, endlich mit der dritten durch Interpolation eines Zwischengliedes aus der allgemeinen Reihe resultierenden die Länge des Rippenkorbes oder des ihr gleichen Oberarms gefunden werden. Der Abstand *ae* oder der diesem gleiche *io* würde jedoch schon in seiner Bestimmung vom Prinzip abweichen: indem er a. a. O. sich als Summe der Hand- und halben Rippenkorblänge darstellt. Die Bestimmung des Kniepunkts *q* geschieht sogar nach dem Prinzip der mitttern Proportionale, jedoch nur ausnahmsweise, auf diesen Fall sich beschränkend.

b) Dicken.

Den Übergang zu diesen bildet die der Brusttiefe gleiche Fußlänge, indem man erhält:

$$7' : 1' : 2' : D.^{5}) \text{ in } e : D. \text{ ob. Knie} \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

Die fehlenden Hauptmaße $8'$ und $9'$ setzen sich als Summen bereits bekannter Glieder oder deren Teilen zusammen. Ähnliches gilt für die übrigen Maße.

c) Breiten:

Hier bildet die der Gesäßbreite gleiche Länge *f'o'* den Übergang von den Längen, demgemäß sich findet:

---

[5]) *D.* = Dicke.

$9 : 8 : 2.3$ [6]) $: 2. \; 11 : 1 :$ *Br.*[7]) in $b \cdot \cdot = \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6} : \frac{1}{7} : \frac{1}{8} : \frac{1}{9} : \frac{1}{10} \cdot \cdot$

Bezüglich der fehlenden Maße gilt ähnliches wie *ad 2* bemerkt, insbesondere fällt wie bei den Dicken das Maximum der Waden auf, als trotz seiner relativen Kleinheit nur durch Summation bestimmbar.

Proportionstabelle.

Dieselbe enthält zwar bezüglich des in Rede stehenden Typus die meisten der zu seiner Charakteristik notwendigen Beziehungen durch je zwei Größen in mathematischer Form direkt oder indirekt ausgedrückt, indem sich bei den Längen außer der Kopflänge zunächst die des Rumpfes als Maximum *(ao = 2 em')* somit die untere Extremität und ferner der der Rippenkorblänge gleiche Oberarm als Minimum ergibt: indessen ist man genötigt, zur Vervollständigung der in Tab. nicht bestimmten Maße auf die vorher diskutierten Beziehungen zu rekurrieren, bezüglich der Längen insbesondere bei *ei* und *ae* sowie hinsichtlich des Kniepunkts *q*. Bei den Quermaßen fällt es nach Tab. übrigens auf daß die Gesäßpartie nicht bloß von vorn gesehen, sondern auch im Profil als Maximum sich darstellt, indem sie hier die Fußlänge noch übertrifft *(9' = ½ en)* was sonst nur bei unfertigen männlichen Bildungen vorkommt, ebenso wie die Gleichheit von 7 und 8 sonst nur bei Frauen sich findet.

II. Gruppe.

Typus 2 und 3 sind nur unwesentliche Modifikationen voneinander, sowohl die Längen wie die Quermaße zeigen im ganzen relativ geringe Unterschiede: beide dem mittlern männlichen Typus von 8 Kopflängen entsprechend: der eine etwas voller, der andere etwas leichter und schmaler gebildet.

Typus 2.

Dürer will hier augenscheinlich dartun, daß das harmonische Prinzip den Verhältnissen normaler männlicher Schönheiten relativ am besten sich anschließt:

a) Längen.

Den Ausgangspunkt bildet demgemäß die von der Einheit ausgehende Hauptreihe selber:

$$az : a\bar{n} : [8])\, ai : q\omega : 2\,ef : ae \cdots = 1 : \tfrac{1}{2} : \tfrac{1}{3} : \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} \cdots$$
$$f'o' : \alpha f' : p'u' \cdots = \qquad \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} \cdots$$

Die Punkte *k'* und *n* finden sich durch harmonische Interpolation, während nur *n* und *o* sich als zweigliedrige Summen darstellen.

b) Dicken.

Den Übergang dazu bildet auch hier die Fußlänge: zu ihr und der

---

[6]) 2·3, 2·11 u. s. f. besagt das Doppelte der Breite 3; 11; u. s. f. Entsprechendes gilt für das Folgende.

[7]) *Br.* = Breite.

[8]) $\bar{n}$ = Spalt, vgl. Prop.-Tab.

Länge des Oberarms findet sich zunächst die Brusttiefe als dritte Harmonische, und sodann die übrigen Hauptsummen durch die Reihe:

$$p'u' : 7' : 1' : 10' \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} \cdots$$

wo die Brusttiefe zugleich der des Gesäßes entspricht, während die fehlenden sich aus jenen in bekannter Art harmonisch ergänzen: nur 8′ tritt als zweigliedrige Summe auf.

c) Breiten.

Der Übergang wird durch die der Schulterbreite gleiche Länge $f'o'$ gebildet: mittelst ihr und der Rippenbreite am Armspalt bestimmt sich zunächst das Maximum der letzteren auf der Rückseite als mittlere Harmonische:

$$5 : 7_r : Br. \text{ in } b' = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} \cdots$$

ebenso der Brustwarzenabstand durch

$$ad : 6 : k'o' = \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

Nur die Gesäßbreite sowie die Abstände der Oberarm- und Oberschenkelknorren-Centra erscheinen in zweigliedriger Summenform.

Proportionstabelle.

Die Verlegung der Körpermitte gerade in den Spalt deutet auf hohe Statur, während andrerseits die Kopflänge auf mittlere normale Verhältnisse schließen lassen würde. Die Verlängerung von ef bis auf die Handlänge ist schon als Maximum zu bezeichnen. — In den Quermaßen fällt auch hier die gegen das Gesäß verminderte Brusttiefe auf. Für den Übergang von Längen und Dicken findet sich keine einfachere als die genannte harmonische Beziehung. Im übrigen bemerkt man hier wie auch schon im vorigen Falle das Bestreben, die wesentlichsten Quermaße, wenn es ohne Zwang geschehen kann, durch Längenmaß direkt anzugeben: außer der Kopfdicke bei T.[9]) 1. Brust- und Gesäßtiefe sowie Schulter- und Gesäßbreite, im vorliegenden Falle: außer den gen. Dicken auch die des Knies und außer angegebenen Breiten noch die des Rippenkorbes sowie der Weichen: also im wesentlichen die Hauptmaße von Kopf und Rumpf, wodurch die Fehler der Interpolation sich nur auf Nebenmaße reduzieren.

Typus 3.

Derselbe kann als leichtere Variante des Vorigen betrachtet werden, wo das harmonische Prinzip weniger streng durchgeführt erscheint. Der allgemeine Eindruck beider verhält sich etwa wie der des Doryphoros zum Diadumenos, indem jener dem Typus 2 analog schon ganz ans Männliche anklingt, dieser dagegen den Charakter des Jünglings mehr betont.

a) Längen:

$$an' : qw : p'u' : ad : k'o' \cdots = \tfrac{1}{2} : \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

$$p'u' : f'k' : \alpha d : eg : b^* \; d : ef \cdots = \quad \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} \cdots$$

[9]) T. = Typus.

Die erste Reihe geht somit von der halben Körperlänge als Einheit aus, wonach die übrigen aus den zwei ersten Gliedern in bekannter Art sich ergeben. Bezüglich der zweiten muß zunächst $f'k'$ als harmonisches Mittel gefunden werden, wonach das übrige sich ergibt. Von den fehlenden Maßen ist *ae* oder *aα* resp. *ei* als mittlere Harmonische zu $2k'o'$ und $p'u'$ zu bestimmen, deren Hälfte *ef* entspricht, während *in*, *io* und ebenso $\alpha f'$ und $f'o'$ als zweigliedrige Summen, somit als abweichend vom Prinzip zu betrachten sind.

b) Dicken:

Den Übergang bilden einerseits $p'u'$ und *eg*, als deren harmonisches Mittel sich $7'$ und die ihr gleiche Gesäßtiefe findet, während andrerseits die Dicke $8'$ als dritte Harmonische zur Länge und Tiefe des Rippenkorbes gefunden wird. Sodann mittels jener:

$$2.12' : 9' : 2.11' : 2.3' : \cdots = \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{7\frac{1}{2}} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{8\frac{1}{2}} : \cdots \text{ u. s. f.}$$

während nur Kopftiefe und Dicke in *o* sich als zweigliedrige Summen ergeben.

c) Breiten:

Den Übergang bilden einerseits die aus der Längenbestimmung bekannten Grössen $a\alpha = p'u'$ und $p'p' = f'k'$ indem dadurch die Weichenbreite als mittlere Harmonische sich findet, andrerseits *ad* und $k'o'$ als deren harmonisches Mittel Kopfbreite rep. Brustwarzenabstand erscheint. Danach ferner:

$$2.12 : 2.3 : 6 : 2.11 : \cdots = \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{8\frac{1}{2}} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{9\frac{1}{2}} \text{ u. s. f. (wo } 12 = 11' \text{ bekannt)}$$

Nur Schulter- und Gesäßbreite fügen sich dem Prinzip nicht, sondern stellen sich als zweigliedrige Summen dar.

Proportionstabelle.

Als Modifikationen gegen den vorigen Typus, soweit sie nach den gegebenen Bestimmungen sich verdeutlichen, findet sich bezüglich der Längen:

Das Teilverhältnis der Körperlänge in $\bar{n}$ zwar beidemale identisch, aber das der obern Strecke a^n durch *e* und *i* insofern modifiziert, als nur die zwei obern Abschnitte unter sich gleich sind, der dritte sich laut Note 1 der Tab. infolge Verlängerung jener im vorliegenden Falle entsprechend verkürzt. Danach erscheint der Hals hier länger, die Brustwarzen rücken bis auf die Mitte des Rippenkorbes herauf (*ef* und *im'* wechseln gegen T. 2 die Rollen). Die Quermaße erscheinen im ganzen etwas vermindert, wie im Profil insbesondere die Bauchtiefe o' verdeutlicht, die nur die des Gesichts erreicht: während die zu demselben Zwecke um etwas weniges reduzierte Schulterbreite sowie die des Gesäßes dies Verhältnis durch eine einfache Relation nicht darzustellen erlaubt. Dafür sind andrerseits 6 und 7 scharf und bestimmt durch korrespondierende Längen darstellbar.

III. Gruppe.

Typus 4

als Übergang zwischen denen der vorliegenden Gruppe und dem durch T. 5 vertretenen Maximum der Schlankheit charakterisiert. Konstruktiv liegt hier der einzige Fall vor wo alle Längenmaße ohne Ausnahme nach dem gleichen Prinzip der harmonischen Teilung gefunden werden. Dieselbe beginnt demgemäß bezüglich der

a) Längen mit der Hauptreihe:

$$az : ao : ai : qw \cdots = 1 : \tfrac{1}{2} : \tfrac{1}{3} : \tfrac{1}{4} \cdots$$

wozu noch tritt:

$$ei : in : im : ad : k'o' \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

Die fehlenden Maße ergeben sich unter Bezugnahme auf die relative Gleichheit einzelner durch harmonische Interpolation wie: $eg = (ad, k'o')$;[10] $af' = (2\,ad, p'u')$; $p'u' = (in, io)$ (oder wie in Tab. Anm. angegeben).

b) Dicken:

Die Hauptrumpfmaße sind nur als zweigliedrige Summen gegeben, daher hier statt der Fußlänge $k'o'$ und ad den Übergang bilden, wonach sich als dritte Harmonische die Dicke in f und sodann das übrige mittels der Reihe findet:

D. in f: 1′ : 2′ : *D. i.* Mitte d. Ob. Sch[11] : *D.* in e : $\cdots = \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{12} \cdots$

Die noch fehlenden Maße finden sich außer der zuerst genannten sodann als aliquote Teile oder durch harmonische Interpolation bereits bekannter.

c) Breiten:

Auch hier sind zwei Hauptmaße: das Maximum des Kopfes und Gesäßes als zweigliedrige Summen gegeben. Daher ist hier von den Breiten in o und am Armspalt auszugehen, für welche die resp. gleichen Längen io und in den Übergang bilden: nämlich:

Br. in o : *Br.* in b' : *Br.* a Adamskn. : $6 : \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \cdots$ ferner

$$10 : 12 : 27 : 11 : \cdots = \tfrac{1}{15} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{19} : \tfrac{1}{21} \cdots$$

wobei das erste Glied 10 bestimmt wird als dritte Harmonische von:

$$5 : af' : 2.10 = \tfrac{2}{11} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{2}{15} \text{ u. s. f.}$$

Proportionstabelle.

Als Bedingung der der Kopflänge von $\frac{1}{9}$ Körperlänge entsprechenden Schlankheit findet sich die untere Extremität auf Kosten des Oberkörpers abermals verlängert, so daß die Körpermitte C nicht mit dem Spalt, sondern dem Rumpfende o zusammenfällt: und somit den extremsten Fall charakterisiert, indem bereits bei Typus 5 diese Bedingung nicht mehr ganz erfüllt ist. Übrigens ergeben sich gewisse Analogien des vor-

[10] $(ad, k'o')$ = Mittlere Harmonische von ad und $k'o'$ (vgl. Prop.-Tab.).

[11] Ob. Sch. = Oberschenkel.

liegenden mit Typus 2: die Dreiteilung der obern Körperhälfte, auch die gleiche Länge des Unterschenkels *qw* sowie analoge Beziehungen für die Bestimmung der obern Extremität und ihrer Teile. Die Übereinstimmung von *p'u'* mit *αα* kann als Modifikation der entsprechenden von Typus 1 betrachtet werden. — Mit letzterem hat der vorliegende überdies die blockartige Kopfform gemein. Die Verhältnisse der Hauptmaße der Querdimensionen auf der Vorderseite des Rumpfes entziehen sich aus angegebenem Grunde der Beurteilung. Auffallend ist auch hier wie schon bei Typus 1 die Übereinstimmung der Rippenbreite am Armspalt mit der in den Weichen.

IV. Gruppe.

Typus 5.

Wie der vorige in den Längenverhältnissen, ist der vorliegende in denen der Quermaße als entgegengesetztes Extrem von Typus 1 gekennzeichnet. Das harmonische Teilverhältnis stellt sich im Gegensatz zum vorigen Typus klarer in den Quermaßen als in der Längenteilung dar.

a) Längen:

Die Hauptteilpunkte *e* und *n* bestimmen sich nur durch zweiglisdrige Summen, zur Kopflänge und $\frac{1}{4}$ Körperlänge findet sich die Fußlänge als mittlere harmonische, sodann:

$$f'o'. : p'u' : ad : ef \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{13} \cdots$$

ferner findet sich der Vertikalabstand *αα* als mittlere Harmonische von *2 ad* und *p'u'*, sodann:

$$\alpha f' : \alpha\alpha : ei : p'u' : p'p' \cdots = \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{15} \cdots$$

Die übrigen Maße bestimmen sich wie sonst entweder als aliquote Teile bereits bekannter oder durch harmonische Interpolation.

b) Dicken:

Den Übergang bildet wie unter normalen Verhältnissen die Fußlänge; mittels dieser und den der Kopf- resp. Handlänge gleichen Dicken der unteren Extremität bestimmt sich die Reihe:

$$p'u' : 7' : D \text{ in } a : D. \text{ in } k : 8' : \cdots = \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} : \cdots$$

ferner:

$$1' : 2' : 2.19' : 17' : 11' : 18' : \cdots = \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{13} : \tfrac{1}{15} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{19} : \tfrac{1}{21} \cdots$$

Nur Gesäß- und Wadentiefe erscheinen als zweigliedrige Summen.

c) Breiten:

Hier erscheint nur die Schulterbreite als zweigliedrige Summe: den Übergang zu den übrigen bilden die resp. Gesäß- und Rippenbreite gleichen Längen *αα* und *ei*, wonach sich findet:

$$9 : 7 : Br. \text{ in } e : 8 : 2.10 \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{15} : \tfrac{1}{8} \cdots$$

ferner:

$$2 : 2.19 : 12 : 27 \cdots = \qquad \tfrac{1}{15} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{19} : \tfrac{1}{21} \text{ u. s. f.}$$

wonach das übrige in mehrerwähnter Weise zu finden.

Proportionstabelle.

Eine einfache Beziehung für die Körperhalbierung wie bei den drei vorigen Typen läßt sich hier nicht aufstellen: ob die in Tab. aufgenommene die sei, von welcher Dürer ausging, ist zweifelhaft, da sie weniger naheliegt. Als bemerkenswerte Modifikation gegen Typus 4 ist das Teilverhältnis der in beiden Fällen gleichen Länge *αα* hervorzuheben. Außer *de* erreicht auch *qz* im vorliegenden Falle sein Maximum. Ferner variiert hier das von *αα* aus gezählte Teilverhältnis der Länge des Oberkörpers in *i* gegen Typus 4 sofern hier *αα* größer als *αi*, indem letztere Strecke nur dem Abstande *in'* entspricht[12]).

Hinsichtlich der oberen Extremität ist im ersten Buche der Unterschied gegen das zweite zu bemerken, daß die Länge *ωω* der horizontal seitwärts erhobenen Arme im ersten Buche durchgehends größer ist als die Körperlänge, während im zweiten im allgemeinen das Gegenteil zutrifft.

Bezüglich der Quermaße fällt es beim Vergleich mit Typus 4 auf, daß sowohl *αα* wie *p'p'* trotz größerer Schmalheit der Figur die korr. Maße des letztgenannten übertreffen, wodurch die Knochenteile fast zu nahe an die Oberfläche treten. Die relative Verminderung der Kopfdicke erscheint dagegen hier ganz naturgemäß.

B. Frauen.

Die weiblichen Typen können im ganzen als Übertragungen der entsprechenden Männer ins Weibliche bezeichnet werden: den natürlichen Geschlechtsunterschieden gemäß, jedoch mit folgenden Modifikationen:

1. Die größere Rumpflänge der Frau wird in der Regel durch Verlängerung des Rippenkorbes erreicht (nur bei Typus 3 durch Verlängerung von *io*).

2. Die Länge *oz* ist naturgemäß bei Frauen relativ kürzer als bei Männern, wie umgekehrt bezüglich *ao* gilt.

3. Der Abstand *qz* ist meist etwas kürzer, seltener gleich der des Mannes (vgl. T. 1 und 5).

4. Der Abstand *ae* ist bei beiden Geschlechtern nahezu gleich groß, nur in den beiden extremen Fällen von T. 1 und T. 5 zeigt er sich bei Frauen relativ kürzer resp. relativ länger als beim Manne.

Da ferner der vertikale Abstand der Linie *αα* von der Halsgrube bei beiden Geschlechtern nur sehr geringe Unterschiede zeigt, dagegen die Schulter- und Rippenbreite sehr stark differieren, so erklärt sich danach der steilere Schulterabfall der Frauen auch da, wo die Halslänge nur eine mittlere ist.

---

[12]) Vgl. damit Typus 8 des 2. Buchs, nur das es sich hier um einen Jüngling handelt (Rumpfende rückwärts liegt tiefer als vordere Schamende!) während dort ein fertiger Mannestypus gemeint ist.

5. Kopf-, Fuß- und Länge der obern Extremität zeigen bei den stärkern Typen beider Geschlechter relative Gleichheit, wogegen bei den schwächern insbesondere der weibliche Fuß kürzer erscheint (bei Typ. 3 auch der Arm).

Die Quermaße lassen außer den durch natürliche Geschlechtsunterschiede zu erklärenden Abweichungen, abgesehen davon, daß darin zuweilen fast zu sehr ins Extrem gegangen wird, weiter keine Besonderheiten erkennen.

Einteilung und Gruppierung der Frauentypen entspricht, wie bereits vorweggenommen, der bei den Männern, indem im Gegensatz zum 2. Buche die relativen Kopflängen korrespondierenden Typen genau übereinstimmen.

I. Gruppe.

Typus 1.

a) Längen:

Kopf-, Fuß- und Länge der obern Extremität sind nach dem vorher Bemerkten als durch den betr. Mannestypus gegeben zu betrachten; danach bestimmen sich ferner die Reihen:

$f'o' : ei : p'u' : ad : i\,im' : ef : k'o' \cdots = \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6} : \frac{1}{7} : \frac{1}{8} : \frac{1}{9} : \frac{1}{10} \cdots$

$f'o' : qw : ei : ae : p'u' \cdots \quad : = \frac{1}{4} : \frac{2}{9} : \frac{1}{5} : \frac{2}{11} : \frac{1}{6} : \cdots$

wonach die fehlenden Maße bei auf $a\alpha$ und qz, welche als zweigliedrige Summen auftreten, sich wie gewöhnlich interpolieren.

b) Dicken:

Den Übergang dazu bilden $p'u'$ und ad, wonach sich die Reihe bestimmt:

$p'u' : 8' : 2' : D$ in $\bar{b}$[13]) $: D$ in $e : 17' : 18' : \frac{1}{6} : \frac{1}{7} : \frac{1}{8} : \frac{1}{9} : \frac{1}{10} : \frac{1}{11} : \frac{1}{12} \cdots$

welche jedoch nur Nebenmaße enthält, indem sich die Hauptmaße $1'$, $7'$, $9'$, $12'$ als zweigliedrige Summen ergeben.

c) Breiten:

Auch für diese gilt entsprechendes hinsichtlich der Hauptmaße 1, 7, 9, 12. Als Übergang zu den durch harmonische Reihe darstellbaren Maßen dient

$f'o' =$ Breite in k

$p'u' =$ „ „ b' wonach sich findet:

Br. in k : Br. in $b' : 6 : 2 : 3 : \cdots = \frac{1}{4} : \frac{1}{6} : \frac{1}{8} : \frac{1}{10} : \frac{1}{12} \cdots$ u. s. f.

Proportionstabelle.

Infolge der vorangeschickten Bemerkung ist hier die Rumpflänge eo nach Tab. zu vier Handlängen ebenso ao ein absolutes Maximum. — Die Länge qz wird ferner auf zweifache Art bei Dürer bestimmt: der erste Modus korrespondiert dem des Mannes: nach der zweiten in Tab.

---

[13]) $\bar{b}$ = Wirbelpunkt am Hinterkopfe (vgl. Prop.-Tab.).

aufgenommenen Angabe wäre dagegen *qz* nicht ein Minimum, indem es das entsprechende Maß von Typus 2 noch überträfe.[14]) Die Länge *ωω* der ausgestreckten Arme übertrifft wie beim Manne die Körperlänge. Ebenso findet sich naturgemäß die von $\overline{\omega}\,\overline{\omega}$ hier größer als die halbe Körperlänge, welche sie beim Manne nur grade erreicht. — Bei den Quermaßen ist mit Bezug auf das bereits vorher Bemerkte nur ein Kopfmaß in Tab. direkt durch Längenmaß gegeben: die Dicke in *g*, oder die ihr gleichen 8′ und 10′. — Die Schulterbreite tritt nur in diesem einen Falle als vierfaches der Armbreite auf. Den Dicken analog finden sich auch hier Rippen- und Weichenbreite unmittelbar im Längenmaß dargestellt. Auffallend ist übrigens, daß allerdings nur hier im Maximum der Körperfülle die Gesäßbreite sich größer als die Schulterbreite darstellt.[15])

II. Gruppe.

Typus 2.

a) Längen:

Als zweigliedrige Summen finden sich *aα*, *in*, *io*, *qz*. Für die übrigen Längenmaße kann als durch den korrespond. männlichen Typus bereits gegeben *f′o′* und *a′f′* gelten, wonach sich findet:

$$f'o' : a'f' : ae : p'u' : ad : eg : k'o' : ef : \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} \cdots$$

b) Dicken:

Nur die Kopfdicke ist als zweigliedrige Summe gegeben. Für die Bestimmung der übrigen bildet *ad* und *p′u′* den Übergang, wozu sich als dritte Harmonische 9′ findet, sodann das übrige durch die Reihe:

$$9' : p'u' : 7' : 8' \cdots = \tfrac{1}{6} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{9} \cdots$$

das Fehlende wie sonst zu interpolieren.

c) Breiten:

Schulter- und Gesäßbreite, die beiden Maxima bestimmen sich zweigliedrig. Rippen- und Weichenbreite durch die Fuß- 6 durch die Handlänge. Für das übrige bildet den Übergang *ad* und *k′o′*, wonach sich die Reihe findet:

$$12 : 11 : 27 : 20 : 18 \cdots = \tfrac{1}{16} : \tfrac{1}{18} : \tfrac{1}{20} : \tfrac{1}{22} : \tfrac{1}{24} \cdots$$

das Fehlende wie gewöhnlich zu ergänzen.

Proportionstabelle.

Die Verkürzung der Rumpfpartie gegen den vorigen Typus ist in Tab. dadurch ausgedrückt, daß im vorliegenden Falle $em' = 3\,k'o'$: woraus,

---

[14]) wenn nicht etwa ein Druckfehler a. a. O. vorliegt (vgl. das im folgenden darüber Bemerkte).

[15]) Vorliegender ist der einzige Fall, wo Dürer absichtlich die Körpermitte benutzt haben will, da sie nur hier in der betr. Figur ausdrücklich bezeichnet ist. In der Tat ist sie zur Bestimmung einzelner Maße durch harmonische Teilung nicht zu umgehen, wie z. B. für *ef*, *ae* (s. d. betr. Anmerkung der Prop.-Tabelle).

da im allgemeinen $m'o$ wohl stets kürzer ist als eine Handlänge, das Gesagte sich ergibt: da zugleich ae sich etwas verkürzt, so folgt Entsprechendes um so mehr bezüglich ao.[16]) Da ferner die Rippenkorblänge beidemale relativ gleich, nämlich zwei Handlängen ist, so bestätigt sich das einleitend gesagte, wonach die Rumpfverkürzung wesentlich durch die untere Partie io erzeugt wird. Wo keine Geschlechtsunterschiede in Frage kommen, schließen sich die Bestimmungen der Tab. beim männlichen und weiblichen Typus übrigens sehr nahe einander an: so z. B. bezüglich der Halbierung der Länge ai durch die Linie $\alpha\alpha$. — Bei der obern Extremität fällt im Gegensatz zu den Männern die Übereinstimmung der Länge des Oberarms mit der des Rippenkorbes auf, die sich bei allen weiblichen Typen außer Typus 1 wiederholt, ohne daß jedoch die betr. Maße wirklich koinzidieren. — Bezüglich der unteren Extremität wiederholt sich die Bestimmung $\overline{\omega}\overline{\omega} = 3p'u'$ (vgl. Männer T. 1.) In den Quermaßen fällt zunächst die Form des Rippenkorbes auf, indem sich weder die Bauchtiefe noch die entsprechende Breite in den Weichen als Minimum zwischen Brust- und Gesäßpartie darstellt, sondern den bezüglichen Maßen im obern Teil des Rippenkorbes gleichkommt: danach zeigt der Rippenkorb somit die Form eines platten Zylinders. In der Vorderansicht ist überdies die Übereinstimmung von Schulter- und Gesäßbreite zu bemerken: welcher Fall nur noch einmal: im Maximum der Schlankheit (Typus 5), wiederkehrt. Dem schließt sich im vorliegenden Falle noch die Gleichheit von $\alpha\alpha$ und $p'p'$ an: auch die Bestimmung des Brustwarzenabstandes zur Hälfte der Breite in o (eine Handlänge) ist etwas schematisch.

Typus 3.

Wie der entsprechende Mann ist auch der weibliche T. 3 als Modifikation von Typus 2 ins Leichtere zu charakterisieren.

a) Längen:

Die Maße in qz, $p'u'$ stellen sich als zweigliedrige Summen dar: Für die übrigen Längen können außer ad als durch den korresp. Mann bereits gegeben angesehen werden: ae, ef, eg, ei, im' und $f'o' = 2\,ad$. Sodann liefert die Reihe:

$$f'o' : \alpha f' : in : im : im' \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{17} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

das Fehlende mit Berücksichtigung der sonst noch vorhandenen Gleich-

[16]) Wortlaut und Figur a. a. O. widersprechen sich augenscheinlich. Sehr wahrscheinlich ist die Länge $\frac{1}{8}+\frac{1}{9}$ nicht auf die ganze Strecke qz, sondern nur auf den Abstand qw zu beziehen. Das in der Zeichnung für letztere angegebene Maß würde dieser Annahme tatsächlich entsprechen, da im Gegenteil dem Text zufolge qw und ebenso qz kürzer als bei T. 1 sein müßten. Dies aber wäre gegen die Natur, sofern bei abnehmender Länge des Oberkörpers die Unterschenkel insbesondere zu wachsen pflegen.

heiten ($qw = f'o'$; $ei = \alpha f'$ u. s. f.), anderes durch harmonische Interpolation.

b) Dicken:

Mit Rücksicht auf die unmittelbar durch Längenmaß gegebenen Dicken: in *e*, in *k*, Gesichts- und Bauchtiefe, bedarf es von Hauptmaßen nur noch der Gesäßtiefe, die sich aus jenen durch harmonische Interpolation ergibt, ebenso das übrige auf bekannte Art. Nur die Brusttiefe ist als zweigliedrige Summe davon ausgeschlossen.

c) Breiten:

Auch hier gilt Analoges, sofern die Breite in k_1 in den Weichen, ferner die des Kopfes und der Brustwarzenabstand unmittelbar bekannten Längen gleichkommen: die Schulterbreite dem doppelten Brustwarzenabstand entspricht u. s. f.

Proportionstabelle.

Das Leichtere des Baus gegen Typus 2 charakterisiert sich in den Längen nach Tab. durch geringe Rumpfverkürzung und Verlängerung von *qz* und *ae* oder da *ad* beidemale gleich groß ist, durch größere Halslänge. Die Rumpfverkürzung geschieht jedoch als unwesentliche Variante desselben Falles nicht durch Verminderung von *io*, sondern von *ei*, so daß diese Länge wie beim korresp. Manne gleich *ae* wird. Demgemäß stimmt auch *ai* bei beiden Geschlechtern dieses Typus überein und findet sich im vorliegenden Falle überdies zu vier Handlängen. Sogar das Teilverhältnis von *ei* durch *f* ist bei beiden Geschlechtern dasselbe.

In den Quermaßen fällt der quadratische Querschnitt des Kopfes ($1=1'$) auf, der sich noch beim folgenden Typus wiederholt. Ferner ist, dem leichteren Bau entsprechend, die Gesäßbreite hier wenn auch nur wenig gegen die der Schultern, der Brustwarzenabstand sogar bis auf die halbe Gesäßbreite vermindert. Auch die übrigen Rumpfbreiten zu den Schultern proportioniert, relativ schmaler als im vorigen Falle.

III. Gruppe.

Typus 4.

Die größere Schlankheit gegen die Typen der vorherigen Gruppe bedingt eine weitere Verkürzung in den Längen der obern Kopf- und Rumpfpartie.

a) Längen:

Die Maße *io qz* finden sich als zweigliedrige Summen. Bezüglich der übrigen können als vom korrespondierenden männlichen Typus bekannt außer der Kopflänge angesehen werden: *ae in* $\alpha f'$ $f'o'$ und $p'p'$, wonach das übrige durch die Reihe sich findet:

$$f'o' : \alpha f' : p'u' : im : im' \cdots = \tfrac{1}{4} : \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{17} : \tfrac{1}{10} \cdots$$

Die noch fehlenden Maße wie gewöhnlich zu finden durch harmonische Interpolation oder Teilung bekannter Maße.

b) Dicken:

Nur $7'$ stellt sich als zweigliedrige Summe dar: bezüglich der übrigen bildet den Übergang die der Gesäßtiefe gleiche Fußlänge, sodann die Kopf-, Gesichts- und Handlänge, mittels deren sich die Reihe bestimmt:

$$D.\text{ in } k : D.\text{ in } g : 10' : 8' : 2' \cdots = \tfrac{1}{9} : \tfrac{2}{19} : \tfrac{1}{10} : \tfrac{2}{21} : \tfrac{1}{11} : \cdots$$

wonach sich das Fehlende wie sonst ergibt.

c) Breiten:

Rippen- und Gesäßbreite sind als zweigliedrige Summen gegeben. Bezüglich der übrigen bilden den Übergang: die doppelte Gesichts- und die Handlänge, wonach sich die Reihe ergibt:

$$5 : 8 : 6 : \tfrac{1}{2}\alpha\alpha : \text{Br. ob. Knie} : 27 : 20 : 18 : \cdots = \tfrac{1}{5} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{14} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{20} : \tfrac{1}{23} : \tfrac{1}{26} \cdots$$

Proportionstabelle.

Die Verkürzung von *ao* gegen den vorigen Typus findet sich hier durch Verminderung von *ae*, während die Länge des Rippenkorbes *ei* unverkürzt bleibt. Auch das Teilverhältnis *ei* : *io* bleibt wie bei jenem, dagegen das von *ao* im Punkte *i* sich insofern ändert, daß *ai* das Doppelte von *io* beträgt (im vorigen Falle $ai = \frac{7}{4}\, io$). Die Verlängerung von *oz* kommt dem Oberschenkel *oq* zu gute, indem zu *q* sich zwar *qw* wie beim vorigen Typus, aber *wz* etwas kürzer sich darstellt. Brust- und Armmaße zeigen sich denen der letzteren analog: so daß also auch hier, da $\alpha\alpha$ unverändert, die Länge $\omega\omega$ die Körperlänge übertrifft. — Die Verminderung der Quermaße tritt in Tab. nur gelegentlich deutlich hervor: so darin, daß hier $12'$ das Maß erhält, was im vorigen Falle für 11 angegeben; ferner daß die Schulterbreite sich hier nur als doppelte mittlere Harmonische von *ef* und *eg*; im vorigen als das Doppelte von *eg* darstellt, während zugleich der Brustwarzenabstand $= ef$ ist (wie vielfach unter den Antiken). Auch wird wie im vorigen Falle die Gesäß- von der Schulterbreite übertroffen. Ein Unterschied findet sich jedoch insofern, als hier 8 nicht mehr dem Rippenmaximum gleichkommt, sondern sich als Minimum zwischen dieses und die Gesäßbreite stellt.

IV. Gruppe.

Typus 5.

Dasselbe als Extrem der Schlankheit charakterisiert, liefert folgende Beziehungen:

a) Längen:

Nur die Maße *in*, *io*, $p'u'$ sind als zweigliedrige Summen gegeben. Bezüglich der übrigen können als durch den korresp. männlichen Typus bekannt angesehen werden, außer der Kopflänge: $a\alpha$, qz, αf, $f'o'$, $k'o'$. Danach bestimmt sich die Reihe:

$$2\,ad : ei : a\alpha : ae : \tfrac{1}{2}\,qz : \cdots = \tfrac{1}{5} : \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{1}{7} : \cdots$$

das Fehlende wie sonst zu interpolieren.

b) Dicken:

Die Maxima $7'$ und $9'$ sind zweigliedrige Summen. Zu den übrigen bildet den Übergang außer der der letzteren gleichen Fußlänge die von *ad*, *k'o'*, wonach sich findet:

$$D.\text{ in } k : 8' : 2' : D.\text{ in } b^* \cdots = \tfrac{1}{10} : \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{12} : \tfrac{1}{13} \cdots$$

ferner die kleineren:

$$1' : D.\text{ in } b^* : 2.20' : 12' : 17' \cdots = \tfrac{1}{11} : \tfrac{1}{13} : \tfrac{1}{15} : \tfrac{1}{17} : \tfrac{1}{19} \cdots$$

c) Breiten:

Den Übergang bilden die Längen *αi*, *αα*, *ei*, wonach

$$5 : 2.6 : Br.\text{in } k : Br.\text{ in } \alpha : \alpha\alpha : p'p' : Br.\text{ in } e \cdots = \tfrac{2}{11} : \tfrac{1}{6} : \tfrac{2}{13} : \tfrac{1}{7} : \tfrac{2}{15} : \tfrac{1}{8} : \tfrac{1}{17} \cdots$$

ferner für die kleinern:

$$23 : 3 : 20 : \tfrac{1}{2}10 : 18 : \cdots = \tfrac{1}{24} : \tfrac{1}{25} : \tfrac{1}{26} : \tfrac{1}{27} : \tfrac{1}{28} : \cdots$$

Proportionstabelle.

Die Hauptmaße der Rumpflängenteile stimmen mit denen vom Typus entweder ganz überein, oder nähern sich denselben: zunächst bleibt die Lage der Punkte *o*, *m'*, *n'* ebenso die des Punktes *i* unverändert.[17]) Dagegen stehen die Punkte *b' f, g i* hier von der Linie *αα* soweit ab, wie beim vorigen Typus von der Halsgrube, deren Scheitelabstand im letzteren Falle zugleich dem der besagten Linie im vorliegenden Typus entspricht. — Als Besonderheit ist noch die Verkürzung von *ωω* unter die Körperlänge zu beachten, indem hier im Maximum der Schlankheit *αα* sein Minimum erreicht. Entsprechendes gilt für $\overline{\omega}\,\overline{\omega}$. Von vorn gesehen zeigen die unter sich gleichen Maxima 5 und 9 sich mit der Rippenkorblänge *ei* übereinstimmend, welche bei T. 1 vom Minimum 8 erreicht ward. Rippen- und Weichenbreite erreichen hier nur das Skelettmaß *p'p'*. Auch der Hals ist schmaler als sonst $(3 < 3')$ ebenso 6 geringer als *ef*.

Das harmonische Teilprinzip ist dem gesagten zufolge im 1. Buche überhaupt nur teilweise durchgeführt und das Verfahren überdies nicht frei von einer gewissen Willkür, sofern in den zu einer harmonischen Reihe vereinigten Maßen bald mehr, bald weniger wichtige, bald in engeren, bald nur in ganz allgemeinem Zusammenhang stehende Größen auftreten. Jedenfalls besteht für deren Auswahl keine aus den Bedingungen des Organismus folgende Notwendigkeit, während oft gerade für die Formverhältnisse am meisten charakteristische Maße nur nebenbei durch Interpolation aus den übrigen bestimmt werden können. Durch die Anwendung verschiedenartiger Prinzipien wie das der Summation, der dritten Proportionale wird überdies nicht nur die Einheit des Verfahrens, sondern

[17]) nur ist zu beachten, daß in Tab. für die unter der Rubrik *eb' ef eg ei* angegebenen Längen *αb' αf αg αi* zu lesen ist, indem nur in diesem einen Falle die Rumpflänge a. a. O. anstatt von *e* von *αα* aus zählt (vgl. Bem. d. Tab.).

auch die Übersichtlichkeit gestört. Indem nämlich die Bestimmung in den Längenmaßen a. a. O. nicht in Bezug auf das ganze, d. h. die Körperlänge, sondern abschnittsweise von gewissen sich stets in derselben Ordnung folgenden Teilpunkten aus geschieht; so ereignet es sich, daß, um die Länge eines nicht darunter unmittelbar enthaltenen Abstandes zu finden, man genötigt ist, nicht nur 2, sondern oft 3, 4, 5 Brüche verschiedener Nummern oder sogar Summen aus solchen zu addieren: eine Unzuträglichkeit, die im 2. Buche trotzdem darin dieselbe abschnittsweise Bestimmung der Teilmaße festgehalten ist, dadurch vermieden ist, daß alle durch Summation daraus zusammengesetzten Ausdrücke den gemeinsamen Nenner 600 haben. In diesem stellt Dürer nämlich, wohl in der Überzeugung, daß für das Prinzip der harmonischen Teilung nach allem, was über die Anatomie des menschlichen Körpers bekannt ist, ein innerer organischer Grund in Wahrheit nicht besteht, die Proportionen des menschlichen Körpers nach einer »andern Meinung«, wie er sich ausdrückt, von neuem auf. Es haben demnach zu Dürers Zeiten wie es scheint auch unter den Meistern der deutschen Malerzunft verschiedene Meinungen über die naturgemäßeste Auffassung und Darstellung der menschlichen Proportionen geherrscht. Jene im 1. Buche enthaltene aber war wohl als die durch Tradition überkommene, wenn auch mißverstandene, die damals im allgemeinen vorherrschende Lehre, der sich darum auch Dürer zu Anfang angeschlossen hat, bis durch vielerlei Erfahrungen er, von deren Unzulänglichkeit überzeugt, es aufgibt, seine durch die Praxis gewonnenen Resultate in das Prokrustesbett eines a priori willkürlich angenommenen geometrischen Gesetzes einzwängen zu wollen. Jene andre Meinung aber, die er sodann im 2. Buche darlegt, mag dann wohl spezifisch als eine von ihm selbst ausgehende, also wesentlich als sein geistiges Eigentum zu betrachten sein. Darauf läßt schon, abgesehen von allem übrigen, die ungleich sorgfältigere Behandlung, die größere Zahl und Mannigfaltigkeit der vorgebrachten Fälle schließen, wovon das Nähere weiter unten folgt. Das Wesentliche und Unterscheidende des 2. Buches liegt jedenfalls darin, die Einfachheit der harmonischen Zahlenreihe einem komplizierteren Zahlenausdruck zu opfern, um dafür um so einfachere lineare Beziehungen der unter sich im nächsten natürlichen Zusammenhang stehenden Raumgrößen besonders unter den Längenmaßen zu erhalten: für die künstlerische Praxis jedenfalls das Wichtigere und Notwendigere, wobei Dürer es allerdings darin versieht, die Angabe des Moduls oder der als Einheit gewonnenen Körperlänge in einer davon unabhängigen bekannten Maßeinheit hinzuzufügen, ein Mangel, wodurch die Beurteilung der absoluten Größenverhältnisse der verschiedenen Typen unmöglich wird.

(Fortsetzung folgt.)

Die Pacher-Schule.

Ein Nachwort zur Kunsthistorischen Ausstellung in Innsbruck (15. August bis 15. September 1902).

Von **Robert Stiafsny.**

Der Gedanke der kunstwissenschaftlichen Kongresse ist von einer Ausstellung ausgegangen, der Dresdener Holbein-Ausstellung des Jahres 1871. Im richtigen Augenblick angeregt, hatte jene erste zwanglose Begegnung von Kennern und Künstlern bekanntlich einen mehr als aktuellen Erfolg: die Echtheitserklärung der seither so glanzvoll wiedererstandenen Darmstädter Madonna. Ein gleich glücklich gewählter Anlaß hat die fahrenden Kunsthistoriker nur noch einmal zusammengeführt, in den großen Tagen der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung. Die Spezial-Ausstellungen, zu denen die übrigen Wanderversammlungen den Anstoß gegeben, bildeten dagegen nur ein dekoratives Beiwerk, nicht mehr den bewegenden Mittelpunkt der Zusammenkunft. Im Interesse des Unternehmens darf die Frage aufgeworfen werden, ob man nicht besser daran getan hätte, mit jenen wichtigen retrospektiven Veranstaltungen in Fühlung zu bleiben, sich regelmäßig, nicht bloß von Fall zu Fall ihrer Anziehungskraft zu versichern, statt durch die rasche Wiederholung in nur zweijährigen Zwischenpausen den Tagungen ihren festlichen Charakter zu nehmen und die Teilnahme auch der engeren Fachkreise abzustumpfen. Der gegebene Kongreßort im verflossenen Herbst wäre jedenfalls Brügge gewesen. Mit den erlesenen Schätzen der dortigen Sommerausstellung konnte die Innsbrucker Vorführung selbstverständlich keinen Vergleich aufnehmen. Ein Ausschnitt aus den 1865, 1879 und zuletzt 1893 in der tiroler Landeshauptstadt abgehaltenen Leihausstellungen, gewann sie indes gerade durch den eng gesteckten Rahmen eine gewisse Geschlossenheit, deren Reiz noch erhöht worden wäre, hätte man die verschiedenen Spezialitäten alttiroler Kunst gleichmäßiger herangezogen und dafür auf die Beiträge nichttirolischer Herkunft verzichtet. Denn um eine internationale Abteilung von einiger Bedeutung zu bestreiten, erwies sich schon bei jenen früheren Gelegenheiten der Privatbesitz im Lande als nicht

ergiebig genug. Immerhin gab es unter den deutschen, flandrischen und italienischen Gemälden, die einen Saal füllten, einige bemerkenswerte Nummern: eine Vermählung der hl. Katharina aus der großen Gruppe der gewöhnlich mit dem Namen Herri met de Bles abgefundenen Bilder (Innsbruck, Lemmen), ein Täuferbrustbild im Charakter Signorellis, die im »Klassischen Bilderschatz« veröffentlichte Verkündigung Kulmbachs, früher bei Hasselmann in München, und ein 1550 datierter älterer Cranach: Christus und die Samariterin, die drei letzterwähnten Stücke bei Prof. v. Oppolzer in Innsbruck. Die Enthauptung der hl. Katharina aus Stift Wilten hielt Bayersdorfer für einen verputzten Altdorfer — eine ähnliche Komposition bietet das Gemälde auf den Außenflügeln des Altares in Corvara (Ennebergtal), über das Dahlke ausführlich berichtet hat im Repertorium VI, 16ff. Ein Opfergang Mariae in der Sammlung Vintler zu Bruneck, zwischen Kulmbach und Wolf Traut stehend, wurde im Katalog nicht ohne Grund auf Ulrich Springinklee bezogen, einen in Bruneck nachweisbaren Namensvetter und wohl auch Verwandten des bekannten Dürer-Schülers. Ein als italienisch-tirolische Arbeit des 16. Jahrhunderts angesprochenes Porträt des Anton von Rummel (nicht Rumbl) von Lichtenau, Rates Kaiser Karls V. bei der Regierung in Innsbruck am gleichen Ort (No. 44) ruft den Gedanken an Amberger hervor, der ja 1548 Entwürfe für mehrere Erzstatuen des Maxgrabes nach Innsbruck geliefert hat.

Unter dem Nachlaß der heimischen Kunst ist es in Tirol noch am besten mit den Erzeugnissen der Kleinkunst bestellt, so stark der internationale Sammeleifer der letzten Jahrzehnte auf diesem Gebiete auch aufgeräumt hat. Leider zeigte die Ausstellung nur Weniges von diesen prächtigen Altsachen, die den monumentalen Schöpfungen der Landeskunst durch Frische der Lokalfarbe und Feinheit der Stimmung so häufig überlegen sind. Noch bedauerlicher war die spärliche Vertretung der tiroler Holzplastik, von deren Arbeiten ein großer, aber kunstgeschichtlich völlig ungesichteter Vorrat sich erhalten hat. Eine andere in Tirol bodenwüchsige Kunstübung, die Wandmalerei, war von dieser Rückschau naturgemäß ausgeschlossen. (Dem Schreiber dieses, der die Ausstellung erst nach dem Kongresse besucht hat, blieb auch der Vortrag unbekannt, mit dem Prof. Semper in die Bresche trat). Die tiroler Barock- und Zopfmaler, ebenfalls in erster Linie Freskanten, waren wenigstens mit einer Reihe von Staffeleibildern zur Stelle, die freilich weniger von dem erstaunlichen Handgeschick dieser flotten Manieristen als von ihrer vollkommnen Verwälschung Kunde gaben. Umgekehrt fesseln die gotischen Altarmaler Tirols durch ihre auf sich gestellte Künstlerschaft, durch das Vollblut einer herbkräftigen Eigenart, die auch in der Art und Weise der Aufnahme des Fremden sich nicht verleugnet. Die instruktive Auswahl z. T. wenig gekannter

Denkmäler tiroler Tafelkunst, die Semper, unterstützt von Dr. Schmölzer, auf der Ausstellung vereinigt hatte, bildete denn auch den Glanzpunkt der ganzen verdienstlichen Veranstaltung.

Dem ältesten Gemälde, einer Kreuzigung aus Kloster Neustift (Nr. 1), lag eine in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den bayerisch-österreichischen Alpenländern weitverbreitete Komposition zu Grunde, die auf ein oberitalienisches Urbild zurückgeht. Den Einfluß der spätgiottesken Veronesen, den diese Tafel verrät, finden wir auf einer höheren Stufe und selbständiger verarbeitet in einem interessanten Votivbilde des Ritters Hildebrand von Jauffenberg aus Passeir wieder, gleichfalls aus Neustift (Nr. 2). Der Stifter kniet in Verehrung vor der hl. Dreieinigkeit, empfohlen von seinem Schutzpatron St. Georg, ihnen gegenüber König Sigismund. Daß mit der gekrönten Figur der populäre tiroler Landesheilige gemeint ist, ergibt sich aus dem vergessenen Bestimmungsort der Tafel. Sie befand sich nämlich früher in der Kirche des Dorfes St. Sigmund im Unterpustertal, einer Filialexpositur von Neustift, wie einer handschriftlichen Reisebeschreibung des Innsbrucker Bibliothekars Ant. Roschmann von 1747 in der Bibliotheca tirolensis des Ferdinandeums zu entnehmen ist (Stadt Brauneggen und dero Gegenden etc.). Mit dem Entstehungsjahr 1418, das der Katalog aus den beigefügten Wappen erschloß, stimmt der Stilcharakter des Gemäldes. Die weich fließenden Formen, die konventionell formulierten Einzelheiten und individualitätslosen Köpfe sind noch ganz deutsch-altgotisch. Daneben machen sich aber schon leise Züge einer freieren Behandlung und nicht nur in der rein giottesken Hintergrundsarchitektur — einem echten »Giottokäfig« — deutliche Beziehungen zur oberitalienischen Trecentokunst bemerkbar. Man weiß ja, daß diese einen starken Absenker nach Südtirol getrieben und speziell auf die Wandmalerei südlich des Brenners veronesische Vorbilder entscheidend übergewirkt haben. Schon im Jahr 1387 tritt ein Meister Bettinus, Maler von Verona, urkundlich in Trient auf (»Kunstfreund« von K. Atz, 1894, S. 8). Die Fresken in dem Hügelkirchlein Sta. Lucia bei Fondo in Nonsberg z. B. stehen im engen Zusammenhang mit Altichieros und Jacopo Avanzos Wandbildern in der Georgskapelle zu Padua. Die Titelrückseite eines 1449 vollendeten Antiphonares in der Neustifter Bibliothek, das 1893 auf der Innsbrucker Ausstellung zu sehen war, hat ein Zeit- und Schulgenosse des Stefano da Zevio mit dem reizenden Miniaturbilde einer thronenden Madonna geschmückt. Ja, neuestens ist sogar die persönliche Anwesenheit Zevios in Südtirol für das Jahr 1434 wenn auch nicht beglaubigt, so doch wahrscheinlich gemacht worden durch eine Urkunde aus Schloß Brughiero in Nonsberg, in der ein »magister Stephanus pictor quondam Johanis de Verona habitator nunc in c. Bragiero« als Zeuge genannt ist (»Kunst-

freund«, 1900, S. 31). Daß der Maler unseres Präsentationsbildes nicht weit von Brixen zu Hause war, ergibt sich aus den Analogien mit einer Gruppe von Wandgemälden aus dem Ende des 14. Jahrhunderts im dortigen Kreuzgang. Der Ritterheilige Sigismund mit seiner rotblonden Lockenperücke ist geradezu ein Seitenstück zu Karl dem Großen und St. Albuin in der ersten Gewölbekappe der 12. Arkade. Wie in der stillen Freundlichkeit der zierlich-schmächtigen Gestalten so klingt auch in dem reichen Metallglanz des Bildes — die Rüstungen und das Flechtwerk des Hintergrundes sind echt versilbert — noch die Romantik des Trecento nach, die in der südtiroler Malerei erst Mitte des 15. Jahrhunderts durch einen kräftigen Vorstoß des nordisch-gotischen Realismus verdrängt wurde. Man pflegt diesen an den Namen des Brixener Kreuzgangsmalers Jakob Sunter zu knüpfen, dessen Arbeiten sich auf die Jahre 1458—1475 verteilen. Auf der Ausstellung war nur Ein Bild seiner Richtung vorhanden, der Tod der hl. Martha aus Neustift (Nr. 3), dessen Frauenköpfe schon auf einen späteren Brixener Meister vorweisen, den Maler der Augustin-Legende in Neustift. Die von Semper bei dieser Gelegenheit der Sunter-Schule zugeteilte Anbetung der Könige in der kais. Gemäldegalerie zu Wien (No. 1395, auf der Rückseite eine Vermählung Marias) ist als dahin gehörig bereits von Walchegger im »Kunstfreund« 1894 (S. 1, Anm. 1) erkannt worden. Ein bisher übersehenes Originalwerk Sunters, eine freie Wiederholung der Grablegung von 1470 im dritten Gewölbejoch des Brixener Kreuzgang, befand sich vor wenigen Jahren im Münchener Kunsthandel (Einstein & Co.). Übrigens scheint Sunter nur der uns zufällig gerade überlieferte Name eines gar nicht tonangebenden Meisters aus jener Brixener »Malerhütte« zu sein, die, 1440—1480 mit der Ausschmückung des Kreuzganges beschäftigt, die Vorschule Michael Pachers gebildet haben mag. Nach wie vor fehlen jedoch die Mittelglieder, klafft ein Sprung zwischen Sunter und seinen Leuten und dem führenden Meister der tiroler Gotik. Die Ausstellung gab auf diese wichtige Frage keine Auskunft — zumal Pacher selbst auf ihr nur mit einem Spätwerk vertreten war, der Vermählung der hl. Katharina aus dem Petersstift in Salzburg. Das koloristisch feine, in Zeichnung und Stimmung etwas flaue Bild hat leider beträchtlich gelitten an seinem bisherigen Aufbewahrungsort, dem Kreuzgang des Klosters, für das es Pacher wohl auch gemalt hat. Mit Semper es für einen Überrest des von dem Künstler für die Stadtpfarr-, jetzige Franziskanerkirche in Salzburg gelieferten Liebfrauenaltares zu halten, verbietet sich darum, weil eine derartige isolierte Szene in dem für die Flügel vorauszusetzenden Mariencyklus keinen Platz gefunden hätte, im Mittelraume aber eine noch erhaltene geschnitzte Madonnenfigur stand. Während der ungewöhnlich langdauernden Arbeit an diesem Schreine (1484—1498)

und der wiederholten Besuche in der Bischofsstadt, die sie erforderte, wird Pacher eben noch andere Aufträge dort übernommen haben. In diese Schlußzeit des Meisters versetze ich auch zwei vorzügliche Gemälde des Salzburger Museums, die mit dem Meister bisher nicht in Verbindung gebracht wurden. Es sind Orgelflügel mit den Gestalten der in Salzburg verehrten Heiligen Primus und Hermes (in Saal XVII, Burgkapelle). Durch die breite, lockere Malweise nähern sie sich dem Bilde aus St. Peter ebensosehr, als sie ihm durch die temperamentvolle, urpacherische Auffassung überlegen sind. Deutlicher als dieses lassen sie erkennen, daß es für Pacher auch nach dem Wolfganger Altar noch eine Weiterentwicklung gegeben hat und zwar in einer ausgesprochen malerischen Richtung.

Die Kunst, die auf dem Grund und Boden seiner Werkstatt zur besonderen Blüte gelangt war, trieb aber ihre Wurzeln durch das ganze deutsche Südtirol. In den Hauptorten des Pustertales, in Brixen und in Bozen, saß Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Meistern, die Ähnliches wollten, wenn auch nicht Gleiches konnten wie Michael Pacher. Immer klarer erhellt, daß dieser Künstlername sich zu einem geographischen Stilbegriff ausgewachsen hat, zu einem Gattungsnamen etwa wie Tiroler »Spezial«, unter welcher Bezeichnung auch recht unterschiedliche Marken ausgeschenkt werden. Waltet schon über der anonymen Gesamtarbeit der Werkstatt häufig nur der Geist des Meisters und vermögen wir mit Sicherheit eine ganze Anzahl von Gehülfenhänden in ihr zu unterscheiden, so beginnen sich vollends aus seiner »Schule« mehr oder weniger greifbare Sonderpersönlichkeiten herauszurunden. Unter den unmittelbaren Genossen tritt Friedrich Pacher als der Einzige, über den wir nähere Kunde haben, heute wohl mehr wie billig in den Vordergrund (vgl. meinen Aufsatz, Repertorium XXIII, 38ff.). Aus der inschriftlich beglaubigten und 1483 datierten Taufe Christi, welche das Klerikal-Seminar in Freising auf die Ausstellung geliehen hatte, spricht eine trocken verständige, etwas spießbürgerliche Natur, deren Härten unter dem Eindruck wahlverwandter paduanischer und veronesischer Muster sich eher verschärft als gemildert hatten. Mit der hageren Eckigkeit der Squarcionesken, eines Marco Zoppo etwa, verbindet sich in dem Vordergrundsmotiv — einer Steinbrüstung mit Blumentopf und Papagei — anscheinend eine venetianische Reminiszenz. Bezeichnend ist, daß das Gemälde altertümlicher wirkt als sein Vorbild auf einer der Flügeltafeln des Wolfganger Altars, die Friedrich zwei Jahre früher, unter Mitwirkung Michael Pachers, vollendet hatte. Andrerseits lassen die von einer weitgehenden Restauration verschont gebliebenen Partien der Freisinger Taufe es erklärlich erscheinen, daß Friedrich nach einer gleichzeitigen Aussage zu den »besten und verständigsten Meistern« in Brixen zählte,

und machen es unmöglich, so handwerklich derbe Leistungen wie den Katharinen-Altar und das Barbara-Martyrium aus Neustift (Nr. 6, 7) ihm auch nur als Jugendwerke zuzutrauen. In der zweiten Auflage des Kataloges hat Semper diese seine frühere Annahme denn auch fallen gelassen. Das Katharinen-Triptychon rührt offenbar von einem Maler her, der durch die Werkstatt der Pacher gegangen ist und einige Schwächen, namentlich die Zeichenfehler Friedrichs, angenommen hat, während ihm dessen Vorzüge fremd blieben. In der Verkündigung auf den Flügelaußenseiten und auf einer der Innentafeln mit Katharina im Kerker sind Modellskizzen von Engelköpfen der Wolfganger Taufe benutzt. Die Gestalt des Wächters auf dem Kerkerbilde stammt aus dem Gemälde Christus und die Ehebrecherin in St. Wolfgang, und den Szenen aus dem Leben des Altarheiligen dort sind zwei weitere Figuren der Katharinenbilder entlehnt. Die Barbara-Tafel ist das Mittelstück eines kleineren, nicht mehr zur Gänze erhaltenen Altarwerkes, von dem die Neustifter Sammlung drei Flügelbilder (Inv. Nr. 150, 153, 154) und Frau Seeböck in Bruneck das Fragment eines vierten besitzt. Von demselben Brixener Lokalmaler sind zwei Legendendarstellungen, Bekehrung und Taufe zweier fürstlicher Frauen im Bayerischen National-Museum zu München (Saal XI. Inv. Nr. 3220, 3221). Die tief bräunliche, brandige Färbung dieser Malereien, die kurzen, stämmigen Gestalten, die grell übertreibende Charakteristik weichen sowohl von der Manier der Katharinenbilder wie der zahmeren Tonart Friedrich Pachers ab. Hieße es diesen also unterschätzen, wollte man ihm die Verantwortung für derartiges Schulgut aufbürden, so würde seine Autorschaft an einer Gruppe anderer, ihm von Semper neuestens zugeteilter Arbeiten eine Wandlungsfähigkeit voraussetzen, die einer Überschätzung seiner künstlerischen Kraft gleichkäme. »Semper idem« scheint nicht der Wahlspruch dieser Bestimmungen gewesen zu sein. Das aus Pariser Privatbesitz auf der Ausstellung aufgetauchte Dreibild mit der Trinität zwischen dem Evangelisten Marcus und Antonius Abbas gehört ohne Frage in den Kreis Pachers, zeigt aber keine der Besonderheiten Friedrichs. Das Äußere der Anordnung, die feststehenden, unverschließbaren Seitentafeln samt der architektonischen Einfassung von gotischen Giebeln und fialenförmigen Halbsäulen erinnern an die Anconen der Vivarini. Die knolligen, gedunsenen Formen, die zu großen Köpfe, die lederartig gegerbte Haut, die verschnörkelte Zeichnung der Hände finden sich aber ähnlich wieder auf einem aus Bozen in das Germanische Museum gelangten Triptychon, das Semper folgerichtig ebenfalls dem Friedrich Pacher zuschreibt. Demselben begabten Vertreter der jüngeren Pacher-Schule dürften die von Dahlke im Repertorium IV, 111ff. besprochenen Flügeltafeln in Ambras beizumessen sein, die auf der Ausstellung fehlten.

Leider gelang es auch nicht, das Doppelbild der hl. Petrus und Paulus von Schloß Tratzberg für sie zu gewinnen. Diese bedeutende Schöpfung wird von Semper jetzt gleichfalls für Friedrich Pacher in Anspruch genommt. Sie liegt indes vollends jenseits der Grenzen, die dem Können unseres Meisters gezogen waren. Die rauhe Größe der beiden kolossalen Gestalten, die gediegene, körnige Malweise deuten vielmehr auf Michael Pacher selbst, den schon Rob. Vischer als Urheber der Tafel vermutet hat (Studien z. Kunstgesch. S. 458). Der Kopf des Petrus stimmt überein mit dem Kaiserbildnisse auf dem Fresko Pachers über dem Südportal der Stiftskirche in Innichen, in dem ich ein Porträt Ottos des Großen nachweisen konnte (Beilage zur Allgem. Zeitg. 1899, Nr. 221). Unbekannt ist bisher, daß wir es in Tratzberg mit dem Mittelbilde eines Altarwerkes zu tun haben, das 1475 in dem Peter- und Paulus-Kirchlein am Jöchelsturm in Sterzing aufgestellt wurde. Die Predella mit der das Schweißtuch haltenden Veronika zwischen den knienden Figuren der Bauherren der Kirche, der Sterzinger Gewerken Lienhart und Hans Jöchl befindet sich noch in Tratzberg, während sieben Bilder aus dem Leben der Apostelfürsten und des Evangelisten Johannes von den Türen des Altars — eines darunter eben mit dem Datum 1475 — durch Pfarrer Gotthart aus Oberbergkirchen 1809 in Sterzing erworben, später in den Besitz Prof. Sepps in München übergingen, der sie 1861 der deutschen Peterskirche zu Tiberias in Palästina geschenkt hat (Repertorium, XI, 346f.).

An monumentaler Würde den Tratzberger Aposteln ebenbürtig sind die Heiligen Jakobus und Stephanus auf dem Gemälde der Sammlung Sepp, das schon auf der Renaissance-Ausstellung in München (1901) verdiente Beachtung gefunden hat. In Innsbruck erlitt das Bild an künstlerischen Ehren keinen Abbruch, obwohl man mit Recht nicht mehr Michael Pacher, sondern nur einen seiner anonymen Nachfolger als Autor gelten ließ. Mit dem großen Wurf und der markigen Charakteristik der Tratzberger Tafel vereinigt es eine mehr malerische Haltung, eine weichere Tonschönheit, ein feineres Helldunkel, Qualitäten, in denen man bereits das herannahende 16. Jahrhundert verspürt. Während der Okkupation Tirols durch die Bayern 1803 kam es aus Neustift in das Schleißheimer Galerie-Depot, um mit anderen Stücken desselben 1852 versteigert zu werden. Vermutlich bildete es die Mitteldarstellung eines Jakobus- und Stephanus-Altars, den, nach den Klosterannalen, einer Handschrift des 17. Jahrhunderts in der Neustifter Bibliothek, der Brixener Bischof Georg Golsner im Chore der Kollegiatkirche 1481 geweiht hatte, dessen Ausführung sich jedoch üblicherweise einige Zeit hinausgezogen haben dürfte. Zweifellos auf denselben Künstler gehen ein vorzügliches Abendmahl aus Neustift in der Schleißheimer Galerie (Nr. 98) und ein

ebendaher stammender Tod Mariä im Ordinariatsgebäude der Münchener Frauenkirche zurück. Acht Bilder aus der Augustin-Legende in Neustift — von denen fünf auf der Ausstellung gezeigt wurden (Nr. 10a—e) — sowie die große Sippendarstellung mit der Zurückweisung des Opfers Joachims auf der Rückseite am gleichen Ort (Nr. 11) berühren sich in den schweren Formen, der starken, dunklen Färbung und den ausdrucksvollen Köpfen mit der Seppschen Tafel, ohne deren hohen Stil zu erreichen. Immerhin zeigen sie den Pacherschen Schultypus selbständig abgewandelt durch eine künstlerische Individualität, die mit den Traditionen der Werkstatt paduaner und bellineske Einflüsse, in der Weise etwa eines Lazzaro Bastiani, Mansueti, Vittore di Matteo, zu verschmelzen weiß. Die Vermutung liegt nahe und ist von mir bereits im Repertorium (XXIII, 46) geäußert worden, daß dieser vertraute Jünger des Altmeisters Hans Pacher war, der dritte Maler der Familie. Trifft die Annahme zu, so wäre bei ihm auch die öfters besprochene und publizierte Altartafel aus Utenheim in der Vintlerschen Sammlung zu Bruneck (Nr. 8) gut aufgehoben, obwohl sie in der härteren Zeichnung und der bunteren, kühleren Farbengebung sich um einen Grad befangenener erweist. Zu dem Augustin-Altar gehört, wie schon Semper erkannt hat, eine Predella mit den Brustbildern der hl. Augustin und Monika im Münchener National-Museum (Saal XV). Von der nämlichen Hand sind weiter das Fragment einer Darbringung in derselben Sammlung (Saal XI, Inv. Nr. 3130) und ein Flügelgemälde mit den hh. Florian und Sebastian bei Frau Seeböck in Bruneck, auf das ich im Repertorium a. a. O. aufmerksam gemacht habe. Stilverwandte Arbeiten sind ferner eine Beschneidung Christi aus Innsbrucker Privatbesitz (Nr. 16) und ein 1484 datiertes Miserikordienbild der Sammlung Sepp, das nicht auf die Ausstellung gekommen war. Es wiederholt die bekannte paduanische Komposition des auf dem Sarkophagdeckel sitzenden, von der Madonna und Engeln betrauerten Heilandes mit einem Stifterpaar.

Entschlossener als der Augustinmeister und der Maler des Seppschen Jakobus- und Stephanus-Bildes ging ein dritter Künstler aus dem Nachwuchse des Pacher-Ateliers auf die Tendenzen des neuen Jahrhunderts ein: der Monogrammist M. R., vermutlich identisch mit einem in Innsbruck, Bozen und Salzburg nachweisbaren Maler Marx Reichlich. Die Ausstellung brachte von ihm nur zwei wenig charakteristische Predellenstücke aus Wilten (Nr. 25, 26), die keinen Ersatz boten für sein Hauptwerk, das 1893 in Innsbruck vorgeführte Flügelpaar aus der Waldaufschen Kapelle in der Pfarrkirche zu Hall. Noch ganz im Geiste Pachers, obschon aus einer anderen Palette gemalt, haben diese trefflichen Bilder auch ein gegenständliches Interesse, das in der Beschreibung Sempers (Zeitschrift des Ferdinandeums, 1891, S. 81ff.) zu kurz gekommen ist.

Ihr Stifter, der Ritter Florian Waldauf von Waldenstein, Hofkanzler Maximilians I. in Innsbruck (gest. 1510), war ein besonderer Gönner und Förderer der damals neu aufgekommenen Andacht zur hl. Brigitta, von deren »Revelationes« er auf seine Kosten die bekannte deutsche Ausgabe (Nürnberg, Koburger, 1500) veranstaltet hat. Daher erscheint auf der Vorderseite des einen der Haller Flügel die Stifterin, Freifrau von Waldauf, mit ihrer Namenspatronin Barbara, umgeben von Mönchen und Nonnen des Brigitta-Ordens, an deren Spitze die schwedische Heilige. — Diesen, wohl noch im Vollendungsjahre der Waldauf-Kapelle 1500 entstandenen Votivtafeln schließt sich ein Bild aus der Jakobuslegende in der Reindlkapelle der Münchener Frauenkirche an, das in den »Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern« (I, 981) irrtümlich als »niederdeutsch« bezeichnet ist. Das sammtartige Kolorit mit den tiefen Schatten, die plastische Modellierung der kühn verkürzten Gestalten, der aparte Geschmack der Trachten lassen jedoch den Tiroler nicht verkennen. Es stammt gleichfalls aus dem Neustifter Zuwachs der Schleißheimer Galerie, aus dem ein anderes Gemälde des Künstlers, ein Opfergang Marias, kürzlich der neugegründeten bayerischen Filialgalerie in Burghausen überwiesen wurde. Diese Tafel gehört zu demselben Marien-Altar wie die Geburt Marias und die Heimsuchung in Schleißheim (Nr. 100, 101) und ist wichtig, weil sie außer dem Monogramm M. R. auch das Datum der ganzen Folge trägt: 1502. Der leichte, flüssige Vortrag und das sichere Verständnis der Renaissance-Architektur geben Zeugnis von der rasch fortgeschrittenen Stilwandlung des originellen Meisters. In die nämliche Zeit oder nicht viel später fällt eine in Vischers »Studien« (S. 476) ihm mit Recht zugesprochene Geburt Johannes des Täufers im Prager Rudolfinum (Nr. 672). Von einem schwächeren Nachfolger rühren endlich die acht Tafeln mit Apostel- und Heiligen-Figuren im Ferdinandeum zu Innsbruck her (Nr. 35—42).

Haben wir in dem Monogrammisten M. R. den äußersten Flügelmann der eigentlichen Pacher-Schule vor uns, so verkörpert Andre Haller aus Brixen die künstlerischen Bestrebungen einer jüngeren Generation, in der sich der Geist der tiroler Gotik, der in Pacher seinen vollendetsten Ausdruck gefunden, unter dem erneuten Einströmen süddeutscher und oberitalienischer Elemente zu zersetzen beginnt. Neben Pacher und den Seinen macht dieser Epigone eine so geringe Figur, daß es schwer begreiflich ist, wie Semper ihn früher als den Urheber des Tratzberger Apostelbildes und der Seppschen Altartafel betrachten konnte. Ein handfester Praktiker, hat er die rassige Urwüchsigkeit der alten Tiroler der äußerlichen Nachahmung Dürerscher Typen, ihre zäh energische, auf die schärfste Bezeichnung des Einzelnen ausgehende Formensprache einer leeren Glätte, ihre breite, gesättigte Färbung einem glasig leuchtenden

Kolorit preisgegeben. Die Nummern 19—24 der Ausstellung, aus Neustift und Freising — denen man noch die Brustbilder des segnenden Salvators und einer Madonna in der Sammlung des Museumsvereins zu Bozen (Inv. Nr. 1246 und 1247) sowie eine große Kreuzigung im Brixener Diözesan-Museum (aus der dortigen Johanneskirche) hätte beifügen können — vermochten dieses Urteil nicht zu seinem Gunsten zu korrigieren. Auch die aus Brixen stammende »Mater speciosa« des Ferdinandeums (No. 46) hängt mit Haller zusammen. Zwei noch von den Tratzberger Aposteln inspirierte Tafeln mit den Heiligen Petrus und Paulus in der Marienkapelle der Neustifter Kollegiatkirche, die für ihn selbst zu gut, seine Richtung deutlich ankündigen, waren nicht auf der Ausstellung. Vor allem vermißte man auf dieser das einzige inschriftlich gesicherte Werk des Meisters, den Durnholzer Altar von 1513, heute im Ansitz Stillendorf zu Bozen. Der Vergleich der Schreinskulpturen mit den in das Ferdinandeum gelangten Flügelgemälden (Nr. 43, 44) hätte unwidersprechlich ergeben, daß Haller, obwohl er sich als Lieferant des ganzen Altares nennt, die Schnitzereien nicht persönlich ausgeführt haben kann, wie dies in zahlreichen anderen Fällen urkundlich belegt ist. In die Nähe Hallers gehört der im Kataloge als Kopie nach Pacher bezeichnete hl. Corbinian beim Grafen Wilczek (»Segnender Bischof« Nr. 36). Das interessante Bild zeigt einen abgeschwächten Nachklang des Pacher-Stiles, gekreuzt mit schwäbischem Einfluß, der ihm in der Sammlung Develey in München, in der es sich früher befand, zu dem Namen des älteren Holbein verholfen hatte (Janitschek, Gesch. d. deutsch. Mal., S. 268).

Die schwäbische Kunstweise, im Oberinntale das künstlerische Stammesidiom der Bevölkerung, findet über das Vintschgau nach Südtirol und durch einen starken Zuzug aus Schwaben auch in den übrigen Teilen des Landes Verbreitung. Direkter Import und die Arbeiten schwäbisch geschulter Tiroler (vgl. Nr. 27—31 der Ausstellung) sind nicht immer leicht auseinanderzuhalten, wie für das 15. Jahrhundert schon das Beispiel des Multscher-Altares in Sterzing beweist, der die längste Zeit als Landesprodukt gegolten hat. Das figurenreiche Sippenbild von 1510 aus Flaurling, mit dem Portrait Kaiser Maximilians I. unter den Vorfahren Jesu (Nr. 39), erinnert an den Allgäuer Meister Jakob Schick aus Kempten, von dem das bayerische Nationalmuseum zwei Altäre besitzt, und noch näher an die flachdekorativen Gemälde des wohl hauptsächlich von Schaffner beeinflußten Sebastian Scheel aus Innsbruck. In einer anderen Gruppe nordtiroler Bilder herrscht wieder der bajuvarische Charakter, die Verwandtschaft mit der oberbayerischen Nachbarschule vor, so in der Aposteltrennung aus Wilten (Nr. 12), für welche die Stiftstradition sogar einen Namen bereit hält, den des Malers Marx

Tanauer, der in Innsbruck und Wilten 1493—1507 urkundlich erwähnt wird.

Von der selbständigen Entfaltung und großen Ausbreitung, welche die tiroler Holzskulptur im 15. und 16. Jahrhundert erlangt hatte, gab die Ausstellung, wie schon gesagt, keinen rechten Begriff. Da vollständige Altarwerke überhaupt fehlten, konnte das wichtige Verhältnis von Tafelmalerei und Schnitzkunst nicht veranschaulicht werden, die sich wechselseitig bedingten und in die Hand arbeiteten. Auch in dieser Gattung häufte man bis in die letzte Zeit wahllos nicht einmal die besten, sondern die verschiedenartigsten und meist schon dem 16. Jahrhundert angehörigen Leistungen auf den Meisternamen Pachers. Bezeichnenderweise ist gerade im Pustertale nichts von Schnitzwerken vorhanden, was mit den Malereien seiner Richtung stilistisch übereinstimmte. Die früher für Pacher in Anspruch genommenen Flachreliefs einer Kreuzabnahme und Grablegung im Ursulinenkloster zu Bruneck (Nr. 85, 85a) sind von der Hand desselben Pustertaler Bildhauers, der in der Totenkapelle zu Wahlen bei Toblach ein 1520 datiertes Altärchen mit reichem Renaissance-Rahmen und ein zweites, identisch behandeltes in der Mooskirche bei Niederdorf ausgeführt hat. Den Vintschgauer Lokalstil, wie ihn die Altäre von Latsch und Niederlana repräsentieren, zeigt in charakteristischer Prägung das Fragment einer kleinen, sehr bewegten Freigruppe mit dem Tode Mariä im Besitze des Grafen Wilczek (Nr. 89; aus Meran). Ein kleiner Schrein mit der Krippe zwischen den Heiligen Anna und Katharina (Nr. 84), der ganz den Eindruck eines geschnitzten Gemäldes macht und in den Frauentypen an den Augustinmeister anklingt, ist wohl Brixener Herkunft. Für den Meister des Traminer Altares im National-Museum zu München, dem der Katalog dieses Stück gibt, ist die Arbeit zu gering. Hingegen hat dieser geniale Schnitzer nicht nur die ihm schon von Semper zugeschriebenen Altäre in der Jodokuskapelle der Bozener Franziskanerkirche und in Pinzon geschaffen, sondern auch die köstliche Marienstatue der Sammlung Figdor in Wien (Nr. 83), über deren weichbewegter Gestalt mit dem mild individuellen Antlitz ein Abglanz von der Schönheit der südtiroler Landschaft zu liegen scheint. Die schon auf der Münchener Renaissance-Ausstellung vielbewunderte Figur gehörte mit einem hl. Josef in der Sammlung Thiem in San Remo zu einer »Anbetung des Kindes« aus Schloß Saltaus im Passeirtale. Auch das reizend naive Relief einer Geburt Christi im Bayerischen National-Museum (Saal XII, Nr. 9) und ein Altärchen aus Montan b. Pinzon in der Kapelle von Schloß Tirol darf man auf den leider noch namenlosen Künstler zurückführen, der in dem Formenadel seiner Gebilde einen welschen Bluteinschlag verrät.

Alle diese Schnitzwerke, obwohl entschieden jünger, haben die größte Verwandtschaft mit den Wolfganger Skulpturen, stammen aber nicht aus

dem Heimatstale des Brunecker Meisters, sondern aus dem Etschlande. Ist es nun logischer, zu sagen, gerade in der Bozener Schnitzerschule habe sich der Stil Pachers festgesetzt und sei dort fortentwickelt worden, oder anzunehmen, auch der Hauptbildhauer des Wolfganger Altares sei aus jener Schule hervorgegangen, deren Aufschwung die wiederholte Anwesenheit des Meisters in Bozen und die von ihm gelieferten Entwürfe immerhin zu Gut gekommen sein mögen? Leider blieb die Ausstellung die Antwort schuldig auf diese Kernfrage des Pacher-Problems, die ich vor mehreren Jahren — in einem Aufsatze der »Deutschen Rundschau« (1897, S. 422 ff.) — aufgerollt habe. Denn auch die schon 1901 in München gesehene Bischofsstatuette aus dem gräflich Wilczekschen Schlosse Seebarn, die Semper als eine eigenhändige Schnitzarbeit Pachers ins Treffen führte (Nr. 82), kann nicht den Ausschlag geben. Wohl erinnern Kopf und Hände in ihrer brillanten Behandlung an den St. Wolfgang im Schrein des Wolfganger Altares (dessen ausgelegte Teilphotographien, beiläufig bemerkt, für die von mir vorbereitete Publikation hergestellt worden sind, wegen ihrer Unzulänglichkeit jedoch zurückgewiesen werden mußten). Der weinerliche Gesichtsausdruck der Figur, der dürftige, unpacherische Körperbau, die unfreie Art des Sitzens, sowie der Farbengeschmack der Fassung nähern aber das Werk noch weit mehr dem Stile Riemenschneiders, unter dessen Namen es in Würzburg erworben wurde. Man vergleiche besonders die beiden Bischofsstatuen im Berliner Museum, abgebildet bei Streit, Leben und Werke D. Riemenschneiders, Taf. 7a. — Auch der neueste Biograph Riemenschneiders, Ed. Tönnies, zweifelt nicht an dessen Urheberschaft und setzt die Figur, in der er einen hl. Kilian vermutet, um 1505 an, nach Vollendung des Blutaltars in Rothenburg. (Briefl. Mitteilung).

So hat die Innsbrucker Ausstellung, wie man sieht, zwar keine überraschenden Aufschlüsse gebracht, aber ein schönes Stück altdeutscher Kunst dem Tagesinteresse der Forschung näher gerückt. Diese Landsmannschaft kernhafter, bodenechter Künstlercharaktere, die uns um die Wende des 15. Jahrhundert in Tirol entgegentritt, wird denn doch noch immer beträchtlich unterschätzt. An Bedeutung geht sie entschieden voraus so mancher oberdeutschen Lokalschule, deren Leistungen längst kritisch gesiebt und mit allen kunstgeschichtlichen Ehren gebucht sind. Wie vieles hier noch in Fluß begriffen, zeigte eben die Ausstellung. Sind doch selbst die Akten über den Fall Pacher noch keineswegs geschlossen. Nach wie vor kennen wir nicht die formbestimmende Vorstufe seiner Kunst, läßt die Chronologie seiner Arbeiten fast alles zu wünschen übrig, und bleibt uns sein persönliches Wesen verborgen, so lange nicht einmal ausgemacht ist, wo der Schwerpunkt seiner Begabung gelegen hat, auf malerischem oder plastischem Gebiete. Auf beiden hat jedoch seine

Wirksamkeit so breite Spuren hinterlassen, daß es zunächst gilt, sein Eigenstes auszuscheiden aus der Kollektivproduktion der Sippe und Schule, der Nebenbuhler und Nachfolger, ehe man versuchen kann, die Individualität des Meisters schärfer zu erfassen. Die schwierige Aufgabe, in dieses Inventarium Ordnung zu bringen, hat uns das Innsbrucker Unternehmen wesentlich erleichtert, die Förderung dieser wichtigen Vorarbeit ist es, wofür wir ihm Dank wissen.

Zu Zeitblom.

Von **Friedr. Haack**, Erlangen.

Der Katalog der Münchener Pinakothek zählt drei Gemälde von Zeitblom auf, die Heiligen Margareta, Ursula und Brigitta. Es sind ganz wundervolle Tafeln: leuchtend in satten tiefen klaren Farben, von stiller ernster sanfter Religiosität der Auffassung, von auserlesenem Geschmack in der Anordnung der Gestalten vor den prächtigen Hintergründen und von einer für die damalige Zeit einzigen Schlichtheit und Größe des Faltenwurfes. Von einer ganz besondern Feinheit zeugt die Art, wie Kopf, Kopftuch, Krone, Heiligenschein und Hintergrund wirkungsvoll miteinander verbunden sind. — Der Katalog gibt ganz richtig an, daß die Ursula ursprünglich das Seitenstück zur Margareta gebildet hat. Über das Verhältnis, in dem die Brigitta zu den beiden andern gestanden hat, sagt er dagegen nichts. Das Brigitten-Bild hat nun ohne Zweifel die Rückseite der Ursula-Tafel gebildet. Die beiden Malbretter sind nämlich sehr dünn, sie messen nur je beiläufig einen halben Centimeter in der Tiefe, während die Tafel mit der heiligen Margareta einen ganzen Centimeter dick ist. Zu allem Überfluß finden sich auch noch deutliche Sägespuren. Die beiden dünnen Tafeln, die also ursprünglich zusammengehört und einen Altarflügel gebildet haben, besitzen auch genau die gleichen Höhen- und Breitenmaße: 137×44,5 cm. Die diesbezüglichen Angaben des Katalogs, welche einen geringen Unterschied aufweisen, sind nicht ganz genau. Auch sachlich stimmt die h. Ursula, welche vor einem dunkelblauen Grunde stehend dargestellt ist, vortrefflich als Rückseite zur Ursula, die sich von einem Goldgrund abhebt, wie er der Vorderseite eines Altarflügels zukommt.

Und wie steht's nun mit der Rückseite der Margaretentafel? — Hier erblicken wir gleichfalls eine Heilige, welche allerdings im Pinakothekkataloge gar nicht erwähnt wird. Zwar ist das Bild dieser Heiligen leider arg zerstört, aber die Hauptsache: der größte Teil des Kopfes und namentlich die Hände sind sehr gut erhalten. Die Heilige entspricht in Haltung und Wendung vollkommen der anderen Außenflügelfigur, der h. Brigitte. Wie hier, so dort ein golddurchwirkter Teppich und gotisches Astwerk auf dunkelblauem Grunde. Die Heilige ist in ein rotes Gewand

und in einen grünen Mantel gekleidet, auf dem Haupte trägt sie über weißem Kopftuch eine Krone. Wundervoll ist die Neigung des Hauptes auf die linke Seite. An ihrer linken Schulter lehnt ein Baumstamm, an den man sie sich wohl als gefesselt vorzustellen hat, jedenfalls ist ihr linker Arm um den Baum herumgegeben. Die Hände sind übereinandergelegt. Am Boden züngeln gelbrote Flammen empor. Wir haben daher in dieser Gestalt die heilige Afra zu erblicken (vgl. Pfleiderer, Die Attribute der Heiligen. Ulm 1898, speziell S. 57).

Der Münchener Pinakothekkatalog gibt über die Herkunft der Zeitblombilder an, daß sie im Jahre 1816 vom Grafen Rechberg in die Wallersteinsche Sammlung abgegeben worden sind. Zwei von ihnen haben sich bis 1882 in der Moritzkapelle zu Nürnberg befunden. Aus der Wallersteinschen, vormals Rechbergschen Sammlung stammt nun gleichfalls ein Gemälde Zeitbloms, das noch in Nürnberg und zwar im Germanischen Museum aufbewahrt wird (Nr. 143). Dasselbe stellt die heilige Anna selbdritt zwischen Margareta und Barbara auf der einen, Dorothea und Magdalena auf der anderen Seite dar. Sämtliche Gestalten in Halbfigur. Das sehr niedrige und sehr breite Bild ist offenbar eine Predella gewesen. Es mißt 92 cm in der Breite, also um nur 3 cm mehr als die beiden Münchener Altarflügel zusammen. Die stilistische Übereinstimmung zwischen diesen und dem Gemälde in Nürnberg ist allerdings keine vollkommene. Die Nürnberger Predella reicht an die Münchener Flügel nicht ganz heran, weder im Geschmack der Anordnung (z. B. des Kopftuches, der Krone, des Heiligenscheins und des gemusterten Hintergrundes), noch in der Sorgfalt der Ausführung im einzelnen, noch endlich in der Güte der Malerei. Aber auf der anderen Seite stimmt die Predella mit den Münchener Altarflügeln im Kolorit, in den Typen, in den Bewegungs- und Gewandmotiven so genau überein, daß sie nicht nur von demselben Künstler, sondern während derselben Stilepoche gemalt sein muß. Die Hypothese dürfte demnach nicht zu kühn erscheinen, daß die Nürnberger Tafel die Predella zu den Münchener Altarflügeln gebildet hat. Die etwas geringere Qualität der Predella ließe sich zur Not aus der geringeren Bedeutung dieses Altarteils erklären. Der Breitenüberschuß von 3 cm fällt auf die Mittelleiste zwischen den beiden Altarflügeln. Im Innern des Schreins dürften, wie gewöhnlich bei Zeitblom, Holzfiguren gestanden haben. Wir aber hätten in Zeitbloms München-Nürnberger »Frauenaltar«, wenn man so sagen darf, ein zusammenhängendes Werk zu erblicken, in dem dieser frauenhafte, lyrisch gestimmte, aller lebhaften Bewegung abholde Meister das Beste hinterlassen hat, was er überhaupt zu geben vermochte.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

D. Ainalow. Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. Untersuchungen auf dem Gebiet der frühbyzantinischen Kunstgeschichte. S. Petersburg. 1900. IV + 229 S. mit 4 Taf. u. 48 Textabb. (Russisch).

Seit bald drei Jahren liegt ein Werk vor, das einen der wichtigsten neuesten Beiträge zu dem lebhaft geführten Meinungsstreit über die ethnischen Grundlagen der spätantiken und altchristlichen Kunst bildet und nur deshalb bisher so gut wie keine Berücksichtigung erfahren hat, weil es in russischer Sprache abgefaßt ist. So glaube ich noch heute der kunstgeschichtlichen Forschung einen guten Dienst zu leisten, wenn ich es versuche, ihr in gedrängtem Auszuge die Summe der tatsächlichen Ergebnisse des russischen Forschers mit Beschränkung auf wenige kritische Bemerkungen in [ ], dafür aber unter Anführung der wesentlichsten Quellen und Literaturnachweise zu vermitteln. Neben einem seltenen Feingefühl für die Unterscheidung der Stilrichtungen hat gerade ein ausgebreitetes Quellenstudium Ainalow befähigt, die strittigen Fragen auf Grund einer Reihe neuerer Publikationen und genauer Kenntnis der einschlägigen Kunstwerke in breit angelegter Untersuchung ihrer Lösung näher zu bringen.

In der Einleitung (S. 1—6) nimmt der Verfasser zu den prinzipiellen Standpunkten anderer Forscher, Kondakows (Byz. Emails, S. 293 ff.) und Strzygowskis (Byz. Zeitschr. I, S. 65 ff.) einerseits, Kraus' (Gesch. d. christl. K., S. 547 ff.; [vgl. S. 84 ff.]) und Riegls (Stilfragen, S. 273) andererseits Stellung. [Der Name des extremsten Vertreters der Theorie von der grundlegenden Bedeutung der römischen Kunst für die altchristliche, — Wickhoffs, fehlt hier.] Dieser Anschauung gegenüber betont A. [was übrigens von Kraus halbwegs anerkannt worden ist] daß auch die Katakombenkunst schon ihre Typen nur dem christlichen Orient entlehnt haben kann. Sind es doch griechische Kirchenväter, die sich zuerst und vorwiegend

mit ihnen beschäftigen. Seine eigentliche Aufgabe sieht A. darin, die christlich griechische Kunst als Vorstufe der byzantinischen unter den Gesichtspunkten ihres Zusammenhanges mit der hellenistischen und ihrer Umwandlung durch fremde orientalische Einflüsse in den Denkmälern der Malerei und Plastik klarer zu erfassen. — A. geht (S. 7—40) aus von byzantinischen Miniaturenhandschriften, die sich als direkte Kopien alexandrinischer ansprechen lassen, obwohl sich die byzantinische Formengebung in ihnen geltend mache. An der Spitze steht der Pariser Kod. des Nikander (Bibl. nat. 247 suppl.) a. d. 11. Jh. Die Vorlage setzt A. (auf Grund von Tertullian, adv. gnost. Scorp. l. I, c. 1) in die Zeit des Autors (2. Jh. v. Chr.). Der Charakter der Darstellungen selbst weise auf die hellenistische Naturwissenschaft zurück. Von Elementen, die sich dann in der byzantinischen (bezw. altchristlichen) Kunst wiederfinden, vermerkt Ainalow den Hirten (z. B. Orion; vgl. Abel im Cosmas Vat.), das Grab des Gyges (Ädicula des Lazarus), den späteren namenzeichnenden Segens- bezw. Redegestus u. a. m. [Ist letzterer nicht vom Kopisten hereingebracht? Und gehören wirklich sowohl die ohne Rahmen, Hintergrund und Bodenlinie gegebenen Szenen, wie die Bilder »illusionistischen« Stils (zwei Vollbilder am Ende der Hdschr. und die Geburt der Schlangen aus Gigantenblut) dem hellenistischen Original an, oder stellen nicht vielmehr die ersteren nur einen byzantinischen Auszug dar (wie im Cosmas Vat.; s. u.)?] Stärker macht sich nach A. der byzantinische Stil des 11. Jh. im Apollonius von Kitium (+ 60 v. Chr.) der Laurent. (LXXIV, 7) fühlbar. Trotzdem tritt er gegen H. Schöne für engsten Zusammenhang des Kod. mit einem alexandrinischen Original ein. Diesem entstammen nach A. nicht nur die aus bewußter Absicht übertreibenden anatomischen Figuren, sondern auch die in der Komposition von ihnen untrennbaren Arkaden, welche eine Reihe von Motiven der byzantinischen Ornamentik des 6. neben solchen des 12. Jh. darbieten. Unbedenklich erkennt A. in der Modellierung der Gestalten die antike Skiagraphia wieder, auf die der Text des Apollonius Bezug nimmt (f. 2, 23) und von der sich noch bei mehreren Kirchenvätern (Patr. gr. LI, 247 u. LXVIII, 140) eine dunkle Vorstellung erhalten hat. A. hält die Bilder sogar für älteren Ursprungs als den Traktat selbst. Auf hellenistischer Tradition beruhen ferner nach A. Miniaturenhandschriften wie der Ptolomäus in Watopädi (Nr. 543 in 4°) mit wertvollen Proben byzantinischer Kartographie oder der Pariser Kod. der Schrift des Athenäus über die Kriegsmaschinen. Eingehend untersucht er sodann den Cosmas Vat., in dem er eine Kopie des 7.—8. Jh. nach den Originalillustrationen der um 536—547 verfaßten »christlichen Topographie« und den Hauptzeugen der auf Alexandria zurückführenden Strömung der byzantinischen Kunst erkennt. Die im Vat. fehlenden

Tier- und Pflanzendarstellungen des Kod. Laurent. und Sinait. haben die gleiche Herkunft. So ist z. B. das von Löwen zerfleischte Roß im ersteren ein hellenistischer Typus (Gruppen im Vat. Mus. u. Kons. Pal.). Auf Alexandria weisen die häufigen Personifikationen (Jordan, Helios, Thanatos), die Mohren unter dem Thron des Ptolomäus, der Feuertopf des Isaakopfers (vgl. die afrikanischen Terrakottareliefs, Röm. Mittlg. XIII, 302) und Mosesbusches hin. Im Cosmas finden die Jonasbilder der Katakomben und Sarkophage ihre Analogie; seine Miniatur wiederholt die ganze an hellenistisches Genre gemahnende r. Hälfte der Darstellung des bekannten Lateransarkophags (Garrucci, 307,1). Eine gewisse Ähnlichkeit mit Katakombenfresken verrät auch Elias Himmelfahrt. Scharfsinnig erklärt A. die »früheste Weltgerichtsdarstellung« im Cosmas und deren schon hier für immer festgestellte streifenförmige Komposition aus der durch mehrere Diagramme illustrierten Anschauung des Autors vom Weltgebäude, für das er im Gegensatz zum Hellenismus als Christ die sphärische Gestaltung bestreitet. Christus thront in dem auf vier Säulen über der Erde gewölbten ersten Himmel, die Engel stehen auf dem zweiten (στερέωμα), die Menschen auf der Erde, unter der die Toten aus der Hölle auferstehen. Die Gruppierung folgt daher den Gesetzen des Hochreliefs (Isokephalie u. s. w.). Sie wirkt nach im Kod. d. Parallelen d. Kirchenväter der Bibl. nat. (Nr. 923, f. 67) a. d. 9. Jh., in den Psaltern u. s. w. bis Michel Angelo. Aus dem illustrierten Cosmas haben (Vat. 746n) die Psalter und Oktateuche ihre Weltbilder geschöpft. An der Hand einzelner Bilder wie der Bekehrung Sauls und vor allem des Abrahamsopfers führt A. den Nachweis, daß die christliche Buchmalerei Alexandrias komplizierte Kompositionen mit Figurenwiederholung auf einheitlichem in der Kopie fortgelassenem Schauplatz kannte. Dafür bietet die Beschreibung der letztgenannten Szene in dem Sendschreiben Cyrills v. Al., das in den Akten d. II. Nicänums (Labbe, Concilia VIII, 204) erhalten ist, die vollste Bestätigung. A. leitet jedoch den »kontinuierenden Stil« im Gegensatz zu Wickhoff von der altgriechischen und nicht von der römischen Kunst ab, allerdings ohne die Unterscheidung desselben vom »kompletierenden« (Polygnots) zu berücksichtigen. Trotzdem wird man ihm zustimmen dürfen, da beide zweifellos zusammenhängen (vgl. auch Strzygowski, Orient u. Rom, S. 3ff.). In den einschlägigen Szenen des Cosmas Vat. ist zwar der szenische Hintergrund fast völlig unterdrückt, sie bewahren jedoch noch die Umrahmung ganz bildmäßig ausgeführter Vorlagen und verraten solche schon durch die Figurenanordnung. Verschiedenen ikonographischen Typen der späteren byzantinischen Kunst wie z. B. dem des greisen Propheten (Jesaias u. a.) begegnen wir bereits in der völlig ausgebildeten Typologie des Cosmas Vat. Den wichtigsten unter ihnen, den historischen Christus-

typus, bringt A. mit der in Ägypten verbreiteten Verehrung der Schweißtücher zusammen (vgl. Tobler et Molinier, Itinera 116; Cramer, Anec. gr. II, 333). [In ikonographischer Beziehung ist freilich nicht zu vergessen, daß im 6. Jh. auch Ägypten sicher unter syrischem Einfluß steht.] Mit Recht betont A. den kraftvollen Körperbau der breitschultrigen und großköpfigen Figuren des Cosmas und die freie Gewandbehandlung als echt antike Merkmale seiner stilistischen Eigenart, wenngleich sich in seiner stellenweise harten Brechung, in der Verkleinerung der Füße und dgl. Zügen ein gewisser Stilverlust nicht verkennen lasse. — Eine altbyzantinische Kopie einer alexandrinischen Handschrift liegt uns endlich selbst im Wiener Prachtkod. des Dioskorides vor. Von seinen Titelminiaturen ist nur die letzte, welche seine einstige Besitzerin, die Prinzessin Juliana († 524), umgeben von Eroten und allegorischen Frauengestalten zeigt, gleichzeitiger Entstehung. Für die Ärzteversammlung (f. 2) mit dem Autor inmitten erlaubt das Mosaik der Caracallathermen (Winckelmann, Opere t. CLXV) ein zwischen 500 n. Chr. und seiner Lebenszeit (1. Jh. n. Chr.) entstandenes Vorbild vorauszusetzen. Auf noch älterer Grundlage ruhen die beiden Darstellungen des Dioskorides mit der Εὕρησις (f. 3 u. 4), die ihre Parallele in der Urania des lateinischen Aratkod. findet (Bethe, Rh. Mus. Bd. 48). Sie können einer der frühesten Ausgaben des Traktats entstammen. Werden doch durch Seneca (s. u.) solche Prachthandschriften mit Autorenporträts bezeugt. Die Pflanzenbilder selbst weisen auf hellenistische Herbarien und nach Al. zurück. Außer der Vorliebe für Personifikationen, von denen die Amphitrite in einer Statue in Byzanz wiederkehrt (Piper, Mythol. I, S. 491), sind die Motive des Amorettengenres charakteristische alexandrinische Züge. Die Erklärung für diese nachhaltige alexandrinische Tradition in der byzantinischen Miniaturmalerei findet A. in der geschichtlichen Tatsache der Berufung dortiger Gelehrter durch Konstantin d. Gr. und der Einrichtung der Bibliothek im Oktagon. Sie enthielt alexandrinische Originalhandschriften. — Im Folgenden (S. 42–47) untersucht A. zwei koptische Handschriften. Zur Darstellung eines byzantinischen Kaisers mit Gattin und Tochter im Neapler Hiobfragment (7. Jh.) zieht er das Zeugnis des Joh. Chrysostomus (I, $51^{Mi.}$) über Kaiserliche Familienbildnisse in Titelminiaturen heran. Diese hingen von den offiziell in die Provinzen versandten Tafelbildern ab. Zu vergleichen seien auch die Mosaiken von S. Vitale. In ornamentaler Beziehung erscheint ein von W. Golenischtschew in Ägypten erw. Unzialkod. der Apostelgeschichte hochwichtig, der bereits die großen Initialen der Handschriften des 9.—11. Jh. und die Tierornamentik aufweist. In den Vogelsilhouetten am Rande mit ihrer einförmigen Standweise fühlt A. den Einfluß ägyptischer Kunst heraus, die Gruppen (Löwe und

Gazelle, Greifenkampf u. a.) verraten den sassanidischen Einfluß. Als Erklärung des Fuchses, der zugleich von Wolf und Storch angegriffen wird, vermutet A. eine Variante der Tierfabel, auf die der Predigermönch Schnudi Bezug nimmt (Amélineau, Les moines égypt. p. 306). Das übrige Ornament dieser u. a. Handschriften (Röm. Qu. S. 1887, S. 330) berührt sich mit dem der koptischen Stoffe. — Die hellenistisch-antike Grundlage verleugnet auch das 586 geschriebene Rabula-Ev., unser Kronzeuge für Syrien (S. 47—55), nicht. Die dekorative Architektur der Kanonestafeln kommt aus der Wandmalererei, wie sie auch schon im Kalender des Chronographen von 354 vorliegt. Die Zeugnisse für deren Nachahmung in der antiken Buchmalerei liefern dem Verf. wieder Seneca (de tranqu. an. 9) und Sid. Apoll. (VIII, p. 475[Mi.]), der die Wände eines caldariums »paginae« nennt. Aber diese Architektur ist bei Rabula flächenhafter aufgefaßt, und es mischen sich einmal in den Pflanzen und Vögeln auf den Giebeln, dann aber auch im rein Architektonischen neue Formen ein: figurierte Kapitelle, Pilaster mit Flächenfüllungen, das syrische pyramidale Ziborium. Auf diesem oder in den Bogenfeldern (Apsiden) erscheint wie im Kirchenschmuck das auf der Kugel oder einem Sockel stehende Kreuz. Die meisten Motive des Flachornaments: gereihte Herzen (bezw. Epheublätter), die Wellenranke, Zickzackstreifen, Quadrate, einfache und getreppte Rauten, der Regenbogen und die Rosette, offenbaren engen Zusammenhang mit den koptischen Geweben. Das Widmungsbild, das Christus zwischen Jakobus(?) und Ephraim(?) mit Rabula und dem Abt seines Klosters zeigt, (nach Ussow die in d. Nachschr. des Kod. genannten Presbyter Joh. und Martyrius, der Diakon Isaak und der Mönch Lugentus) läßt sich dem der Juliana (s. o.) vergleichen, der schwebende Evangelist dem Dioskorides selbst. Die Vollbilder der Kreuzigung und der Frauen am Grabe sowie der Himmelfahrt bewahren noch den illusionistischen Stil (letztere sogar mit Lichteffekten) im Widerspruch zu Wickhoffs These von seinem Aufhören nach dem 4. Jahrhundert. Trotz des unverkennbaren Anschlusses an die spätalexandrinische Malerei spricht aber ein anderer Geist aus dem Rabula-Evangeliar. In seinen Miniaturen, von denen die kleinen Randbilder als freie Kopien feststehender Typen anzusehen sind, tritt deutlich der Zusammenhang mit der Kunst Palästinas hervor. Verkündigung, Geburt, Kreuzigung (mit den beiden Räubern) und Himmelfahrt haben mit den Ampullen von Monza charakteristische Züge gemein. In dem reichen Bestand der Evangelienszenen walten die Wunder und historischen Passionsszenen vor, während die Parabeln fehlen. Dem entspricht ein Wechsel im ikonographischen Typus besonders Mariä und Christi. An Stelle des antiken Ideals tritt ein Rassentypus, bei Maria schmächtiges Oval, schwarze Brauen, kleiner Mund, bei Christus langer

schwarzer Bart und Haupthaar, wie es die syrischen Legenden über das Veronikabild bezeugen. Doch hält sich daneben der antike kurzbärtige Typus mit kastanienbraunem Haar. Abfallende Schultern, unsicherer Stand, gelegentlich auch gestreckte Verhältnisse und geschärfte Faltengebung charakterisieren die Figuren. Eine zweite syrische Ev. Handschrift der Bibl. Nat. (Nr. 33) aus dem Kloster Mar-Ânania setzt A. (S. 55ff.) ebenfalls noch ins 6. Jahrh. Sie wahrt in dem blühenderen Typus Marias und dem dunkelblonden kurzbärtigen Christi, in den farbigen Nimben, den Engelgestalten, Stellungen und Bewegungen, sowie in der flotten Technik sogar noch ein stärkeres antikes Gepräge, und ihre Ornamentik ist weniger von jenen neuen Elementen durchsetzt. Dabei fehlen ihr jedoch schon durchweg die malerischen Hintergründe, vielmehr sind die oft halbierten Szenen auch hier zu beiden Seiten der Kanones ohne Rahmen und Bodenlinie ausgeführt, und zwar in Übereinstimmung mit Rabula und zum Teil auch mit den Ampullen (Verkündigung, Heilung der Verkrümmten nach Luk. XIII, 11 und der Blutflüssigen, Myrrhophoren). Dazu kommen die halbzerstörten Darstellungen der Scheidung der Böcke und Schafe(?), der Verleugnung Petri(?) und augenscheinlich der wunderbaren Vermehrung der Fische und Brote (s. Abb. bei A.). Mit dem Rabula-Ev. teilt der Kod. außerdem die Vogeltypen (Störche, Pfauen, Fasanen und Ibis mit Schlange). Steht er der Antike näher, so zeigt das Etschmiadsin-Ev. aus dem Jahre 989 alle syrischen Stileigentümlichkeiten in verstärktem Grade (S. 58—68). Bei größerer Übereinstimmung mit Rabula erscheint sogar die Architektur und Ornamentik der Kanones vergröbert. Die Bilder sind zum Teil rohe, aber getreue Kopien des Kalligraphen Johannes nach »echten alten Originalen«. Einige von diesen selbst erkennt Ainalow in den am Schluß angefügten vier älteren Miniaturen (6. Jh.), von denen die Magieranbetung im Texte selbst ungeschickt kopiert ist. Die letztere und das Abrahamsopfer weisen nach Palästina. Diese Szene unterscheidet sich von dem bei Cosmas und in umgekehrter Komposition auf römischen Sarkophagen vertretenen Typus durch die eigenartige Gestalt des Altars, welche auch auf zwei Elfenbeinpyxiden in Berlin und Bologna vorliegt, obgleich dieselben in ihrem fast antiken Stil keine Verwandtschaft mit der Miniatur verraten. A. erklärt dies Detail als eine in den Pilgerberichten (Tobler, Itinera 57, 63, 102, 149, 152) wiederholt erw. Treppe, die auf den Kalvarienberg zu der Stätte emporführte, die nach einer schon Hieronymus (in Ev. Marc. XV) bekannten Legende als Schauplatz jenes Vorganges galt (im Gegensatz zur jüdischen Tradition, die ihn auf den Berg Moriah verlegte). Die Übereinstimmung der Denkmäler wird begreiflich aus einem ihnen zu grunde liegenden gemeinsamen Vorbild. Das gilt auch hinsichtlich der Magieranbetung, die mit einer zum Diptychon von Murano ge-

hörigen Tafel (bei Lord Crawford) zusammengeht, während die älteren Katakombenbilder, die Vase des Mus. Kircheriano (Garrucci 427), der Mailänder Silberkasten u. a. m. von ihnen durch die antike Tracht und größere Zahl der Magier unterschieden sind. Der pyramidale und streng symmetrische Bau der Gruppe führen zur Vermutung, daß jenes Original ein Mosaik war, das eine Apsis oder einen Giebel schmückte. Das Prototyp solcher Kompositionen stellen weltliche Zeremonialbilder wie die von Eusebius (Vita Const. IV, 7) beschriebene Huldigung der Völker von Konstantin d. Gr. dar. Auf die Monumentalmalerei weist nach A. auch die Giebelarchitektur der Miniatur zurück, die in Agios Georgios in Saloniki, im Baptisterium der Orthodoxen u. a. Ravennatischen Mosaiken eine ähnliche Zusammensetzung hat. Die Frage, wo jenes Vorbild zu suchen sei, wird noch verwickelter, dadurch das ein karolingisches Elfenbein (Graeven, Elfenbeinwerke, Ser. I, No. 30) die r. Hälfte derselben Komposition wiedergibt. Jedenfalls bezeugt aber das Synodal-Sendschreiben des Jahres 836, daß die Fassade der Basilika von Betlehem ein solches Mosaik trug. Von den älteren Miniaturen haben auch die Verkündigung an Maria und an Zacharias, die in strenger Symmetrie als Gegenstücke komponiert sind, ganz monumentalen Charakter. In ikonographischer Beziehung stehen sie dem Rabula-Ev., den Ampullen und den Stoffen aus Achmim (Forrer, Seidentextil. T. XVII, 9) am nächsten, dagegen ist die zweite Szene anders aufgefaßt als auf der Sabinatür und am Triumphbogen von S. Maria Maggiore. Ebenso bildet die Taufe Christi, welche allein in reich ornamentiertem Rahmen bildmäßig ausgeführt ist, mit der entsprechenden Miniatur Rabulas und dem von A. hsgb. Elfenbein der Samml. Golenischtschew eine engere ikonographische Gruppe. — Die Ergebnisse der vorhergehenden Untersuchungen verwertet A. nun bei der Beurteilung griech. Handschr. (S. 69—87), an erster Stelle des Rossanensis (z. T. von Haseloff abweichend). Nach A. fehlt dem Rossanensis der malerische Stil bereits gänzlich [wobei er dem Gethsemanebilde keine Rechnung trägt]. Die friesartige Komposition (mit Isokephalie) in der Mehrzahl der Szenen, die symmetrische Anordnung der Pilatusbilder in halbkreisförmiger Umrahmung läßt ihn geradezu Kopien monumentaler Darstellungen in seinen Miniaturen erkennen, wie die nach Art byzantinischer Wandgemälde hinzugefügten Prophetenbüsten bestätigen sollen. A. betont die nahe Beziehung des Rossanensis zum Rabula-Ev. und zur palästinensischen Kunst. Die reichere Ausgestaltung des Verhörs vor Pilatus führt er auf illustrierte Apokryphen wie das arabische Ev. der Laurentiana und das Madrider Nikodemos-Ev. zurück, die darin vorangegangen seien (Barrabas verneige sich vor Christus). Die beiden beim Einzug in Jerusalem Christus folgenden Gestalten deutet A. auf das Gespräch des Cursors mit

einem Apostel aus den »Akten des Pilatus«. [Unbegründet ist es hingegen wohl, wenn er unter den individualisierten Jüngern im Lazarusbilde Markus und Johannes, beim Abendmahl Matthäus statt Johannes erkennt.] Christus selbst hat den syrischen Typus (s. o.), dessen Verbreitung im O. u. W. (Rom u. Ravenna) A. auf den Einfluß der nicht von Menschenhänden gemachten Bilder von Edessa, Jerusalem und Memphis zurückführt. Aber der Rossanensis weist nach A. auch Beziehungen zu Alexandria in dem schreibenden Evangelisten und der inspirierenden Frauengestalt auf. Diese hält A. mit Kondakow für Ἔφησις. Den Kreis mit den Evangelistenmedaillons bringt er mit dem Lorbeerkranz vor dem Text des Dioskorides in Parallele. Anderweitige Analogien bietet das Triumphbogenmosaik von S. M. Maggiore (zur Tempelarchitektur bei der Austreibung der Händler) und vor allem die Wiener Genesis in der Paradiesesdarstellung mit der davorstehenden Tür und der streifigen bezw. zweifarbigen Himmelsdarstellung beim Gebet in Gethsemane. Mit der W. Genesis teilt aber der Rossanensis auch abgesehen von aller gegenständlichen Übereinstimmung (Tierwelt, Gerät, Architekturen) sowohl die ornamentale wie die technisch-stilistische Behandlung. In der Figurenbildung bieten beide Handschriften, mit dem Cosmas Vat. und den syrischen Handschriften verglichen, eine dritte mit dem jüngeren byzantinischen Typus verwandte Varietät: großköpfige Gestalten von schwächlichem Bau mit dünnen Beinen und kleinen Füßen. Besonders der rundköpfige Jünglings- und der Greisentypus erinnert an jenen. Die Bewegungen haben nicht mehr die volle Freiheit, sondern etwas gezwungenes. Das echt byzantinische Übertreten über das zurückgestellte Bein ist bereits da. Selbst die fehlerhaften Kopfwendungen, die Trachten und die felsige Landschaft haben R. und G. gemein. Die Folgerung ihrer gleichzeitigen Entstehung an demselben Ort erscheint A. unumgänglich. Die Abweichungen sind nicht durch die Verschiedenheit der Kunstrichtung oder Werkstatt, sondern durch die des Inhalts und namentlich der Vorbilder bedingt. Der Genesis liegen Miniaturen zu Grunde, und zwar zwei verschiedene Vorlagen. Auf die eine gehen »die illusionistischen« Bilder Wickhoffs einschließlich der Sündflut und des Gebets Noahs zurück, alle übrigen dagegen, die einen friesartigen Zusammenhang zeigen, auf eine Rolle, wie schon Lüdtke vermutet hatte. Die Mosaiken von S. M. Maggiore und die Quedlinburger Itala erweisen das Vorhandensein von Genesisillustrationen der ersteren Art. Die Zweiteilung falle mit dem schon von Ussow bemerkten Wechsel in der Vegetation und Tierwelt zusammen. Auch die späteren Oktateuche verraten nach A. eine Benutzung mehrerer Vorlagen. Dagegen hält A. an Kondakows Annahme einer einheitlichen Ausführung der Genesisbilder wegen der Gleichartigkeit der Gestaltenbildung und der völlig überein-

stimmenden Malweise fest. Schon allein der Figurentypus beweist nach A. ihre Entstehung auf griechischem Boden wie auch der epische und idyllische Charakter der Miniaturen. Lichteffekte und farbige Schatten, polychrome Architekturen u. a. m. beruhen auf der antiken Tradition der alexandrischen Schule. — Zwischen der Illustration antiker Epen und christlicher Bücher besteht ein geschichtlicher Zusammenhang. Auch die vatikanische Josuarolle sieht A. als einen Abkömmling der ersteren an. Die Ilias der Ambrosiana und der Vergil der Vat. mit ihrer endlosen Folge von Schlachtszenen hält A. für Kopien von Rollen in Buchform. In solchen und nicht in den nach Stoff und Kunstgattung der Josuarolle viel ferner stehenden römischen Triumphalreliefs erkennt er mit Kondakow (Hist. I, 63) und im Gegensatz zu Wickhoff ihr eigentliches Vorbild. In den Personifikationen, phantastischen Architekturen, farbigen Nimben weisen sie mit ihr nähere Berührungen auf, welche den letzteren fehlen. Die Bedeutung der zuletzt betrachteten Handschriften und der Cottonbibel, welche der byzantinischen Kunst noch näher steht als die W. Genesis, liegt für A. darin, daß sie die Übertragung alexandrinischer Miniaturmalerei auf byzantinischen Boden mit syrischen Nebeneinflüssen erkennen lassen. Einen bestimmteren Schluß auf den Ort ihrer Entstehung zu ziehen, entschließt er sich nicht [was m. E. jetzt wenigstens für den Kodex Rossanensis mit nahezu völliger Bestimmtheit möglich ist].

Weit schwieriger lag für A. die Aufgabe der Denkmälergruppierung in der Plastik (Kap. II), in der sich selbst die Hauptwerke nicht durch literarische Beziehungen oder äußere Zeugnisse so leicht festlegen lassen, wie bei den Handschriften]. Der Verf. bewährt hier ganz besonders seine feine Unterscheidungsgabe für die verschiedenen Stilrichtungen. Er geht von der Tatsache aus, daß noch die jüngere byzantinische Kunst ein (allerdings verkümmertes) malerisches Relief besitzt und fragt nach dessen Herkunft. Die schon von Strzygowski hervorgehobene Ausfüllung des Reliefgrundes durch Architektur auf dem Holzrelief von Al'Muallaka und den mit ihm verwandten Pyxiden Nesbitt und Figdor, die auch für den ganzen bisher für ravennatisch gehaltenen Kreis der Maximianskathedra, der fünfteiligen Dyptychen von Paris und Etschmiadsin und einer Anzahl Pyxiden bezeichnend ist, bringt A. zusammen mit der Rolle, die Alexandria nachweislich in hellenistischer Zeit für die Ausbildung des malerischen Reliefs gespielt hat. Innerhalb der Marmorplastik (S. 87—93) vertreten nur noch wenige Sarkophage in Rom und Ravenna diese Richtung. An erster Stelle zieht A. den o. a. Jonassarkophag des Lateran heran. Dieser bietet auf seiner Hauptseite ein merkwürdiges Beispiel der Vereinigung fertiger, aber ungleichartiger Typen, von denen die Szenen der oberen Reihe nach den Gesetzen des

strengen Hochreliefs, der untere Streifen hingegen mit der Geschichte des Jonas ganz malerisch und in alexandrischem Geiste behandelt ist (s. o.). Die Figur des angelnden Fischers am Strande steht hellenistischen Statuetten, besonders der Londoner (Collignon Sculpt. gr. II, fig. 289) sehr nahe. Reiche architektonische Hintergründe weist der lateranensische Sarkophag (Ficker, No. 174) mit der Heilung der Blutflüssigen und der Verleugnung Petri auf. Sie sind in diesem Falle vorher ausgebildeten Hochrelieftypen zugefügt, erweist sich doch die erstere Szene durch ihre Übereinstimmung mit den Miniaturen der o. a. beiden syrischen Evangelien und einem koptischen Stoff des Trocadero als Kopie der von Eusebius genau beschriebenen Gruppe von Paneas in Palästina. Entlehnung von Vorbildern aus der einen sowie aus der anderen Reliefgattung, zwischen denen ein Hauptunterschied darin begründet ist, daß bei jener die Figuren auf dem malerisch wiedergegebenen Terrain, bei dieser auf dem unteren Rahmenstreifen stehen, begegnet noch öfter auf den Sarkophagen, so z. B. bei den Myrrhophoren und dem Thomas eines mailändischen (Garr. 115,5), den Jonasszenen und den Magiern eines solchen im Vat. (Garr. 337,1), und verdient als wichtiger Vorgang in der Entstehung ihres Bilderkreises aufmerksame Berücksichtigung. Der ersteren gehören z. B. die in Vogelperspektive, wie sie auch der Vat. Vergil kennt (Wickhoff, W. Genesis Taf. D.), dargestellten idyllischen Hirtenszenen (Garr. 298,3) an. Wenn aber die malerischen Elemente auf den römischen Sarkophagen oft sehr zurückgedrängt erscheinen, so treten sie uns ungleich geschlossener in der Kleinkunst entgegen (S. 94). Das schönste Beispiel bietet die Doppelszene in der Auferstehungsgeschichte auf dem Elfenbein Trivulzi mit seiner ansteigenden Bodenfläche, seiner architektonischen Perspektive (der Tür) mit der Wiedergabe der Wolken und den starken Verkürzungen in der Figurenzeichnung (Garr. 449,2). A. nimmt es für Alexandria, jedenfalls für den Orient in Anspruch und setzt es ins 4. Jahrh. Das strenge aus Akanthus und Lotos bestehende Ornament hat rein griechischen Charakter (vgl. Mon. Piot, 1895, pl. IX). Der klassische ausdruckslose Kopftypus ohne Angabe des Augapfels erinnert namentlich an die Köpfe des Silberschatzes von Bosco Reale. Die Darstellung des Grabes als Rundbau hängt von dem konstantinischen Bau ab, und unter den auf der Prachttür dargestellten Wundern Christi sind die Geschichte des Zachäus und die Heilung des Aussätzigen bisher nur auf Denkmälern des Orients belegt. Die sechsflügeligen Evangelistensymbole haben ihre Parallele in den ganz vom Osten abhängigen Mosaiken von Neapel und Capua, das Kostüm der Wächter am Grabe endlich nicht nur auf römischen Sarkophagen, sondern auch an den Magiern im Cosmas. — Malerische Auffassung einzelner Szenen liegt ferner auf den o. a. Pyxiden von Berlin und Bologna mit

dem Abrahamsopfer (bei Wiedergabe der Treppe) vor, einer Darstellung, die erst durch sie verständlich wird. Die gleiche Form des Altars wie hier ist aber bisher nur in Alexandria nachgewiesen (Neroutsos-Bey, L'anc. Al. p. 76). In der Gestalt des Abraham sieht A. mit Graeven eine freie Wiederholung des Calchas aus dem Opfer der Iphigenia von Timanthes. Eine andere Entlehnung aus demselben Bilde stellt er in der Gestalt des fortgetragenen Ananias auf der Lipsanothek von Brescia fest. — An dem Hauptdenkmal des ganzen Kreises der Maximianskathedra (S. 101—120) ist mit Bewußtsein malerisches Flachrelief neben plastischerem Hochrelief verwandt, was zur verfehlten Annahme zweier Ravennatischen Schulen geführt hat. Jenes herrscht auf den großen und hohen Feldern vor (Geburt, Maria mit Kind, der Magieranbetung, Taufe, Flucht nach Ägypten, Marias Wasserprobe, dem Wunder zu Kana, der Samariterin, dem Einzug in Jerusalem), von denen jedoch zwei (Brotvermehrung und Blindenheilung) wieder eine Vermischung beider Reliefarten zeigen. Dagegen sind die schmaleren und langen Streifen der Josefgeschichte durchgängig friesartig mit einer Figurenreihe (mit Isokephalie) komponiert. Unter ihnen nähert sich aber wenigstens die eine Szene der Verkaufung Josephs an Potiphar durch Hinzufügung von Architektur und einer oberen Figurenreihe, sowie durch ihre Terrainangabe umgekehrt der malerischen Richtung. Es sind also Übergänge zwischen den äußersten Gegensätzen vorhanden. Auf der Kathedra zeigen sich bereits gewisse Erscheinungen von Stilverfall, die später im verstärktem Maße zu bleibenden Zügen des byzantinischen Kunststils werden. Den falschen Stand, bei dem beide Füße im Profil voll aufstehen, hat der Ev. Marcus (s. u.). Die Streckung der Gestalten des Matthäus und Johannes ist nach A. durch die hohen und engen Felder, in die sie hineingestellt sind, hervorgerufen. Aus der Vermischung der verschiedenen Reliefarten entspringt die umgekehrte Perspektive, z. B. in der Wiedergabe der Bücher, die nach der Weise des Hochreliefs auf drei Seiten den Schnitt sehen lassen und daher oben verbreitert erscheinen. Bezeichnend für die noch mit reichem antiken Erbe ausgestattete Werkstätte der Kathedra ist einerseits ihre ikonographische Abhängigkeit von der Kunst Palästinas, — dorthin weist die Prüfung Marias durch das Fluchwasser, das Kirchlein am Jordan bei der Taufe Christi (Tobler, Itinera 177), die Form der Krippe bei der Geburt, der Engel bei der Flucht nach Ägypten — andererseits das starke Interesse an der Geschichte Josephs, aus der auch die koptischen Stoffe einzelne Szenen darbieten. Auf Alexandria führen die häufigen Personifikationen (Jordan, die Tochter Zions, d. h. die Kirche beim Einzug in Jerusalem, der Hypnos beim Schlaf Pharaos) zurück, dann aber auch die stilistischen Merkmale.

Der figürliche Typus ist der o. charakterisierte des Cosmas Vat. (vgl. z. B. den Paulus dort mit den Ev.), ebenso auch die Kopftypen (vgl. den bärtigen Apostel der Blindenheilung mit dem ersteren, den jugendlichen der Brotvermehrung mit dem Moses), die Bewegungen (z. B. des Abraham dort und des Isaak bei der Wiedererkennung, der Magier und der Hirten), die Geberden, wie die offen erhobene Hand. Die Hirtengestalten der Brüder Josefs stimmen bis zu den hohen Knöpfgamaschen herab mit dem Moses auf dem Horeb des Cosmas überein. Die Typen und die Frisur der Ismaeliten erinnern an Köpfe der alexandrinischen Plastik (Collignon, a. a. O. II, p. 563). Ganz antik ist noch die mehr plastische als malerische Gewandbehandlung. Die Ravennatische Schule steht demnach in engstem Anschluß an die Kunst Alexandrias. Sie verdankt nach A. ihre Entstehung dem Erzb. Maximian, dessen Monogramm die Kathedra schmückt, wie die gesamte Kunst Ravennas sich auf die von ihm mit dem Orient und Byzanz unterhaltenen Beziehungen gründet. [Die Folgerung, daß die Kathedra und die verwandten Denkmäler in Alexandria selbst entstanden seien, hat A. weiter unten auf Grund von Patr. lat. CVI. p. 608 als möglich angedeutet.] Zu diesen rechnet er (S. 120ff.) die o. a. beiden Pyxiden und die Diptychen von Etschmiadsin, Paris und Berlin, die ihr sowohl in ikonographischer Hinsicht wie namentlich im figürlichen Typus sehr nahe kommen. Aber die Rundung der ersteren und die Einteilung der Diptychen in hohe und schmale Felder sei bei ihnen weniger der Anwendung des reinen als des halbmalerischen Reliefs förderlich. — Vollendete Proben des echten malerischen Flachreliefs bietet wieder die Tür von S. Sabina (S. 121—126), z. B. in der Himmelfahrt des Elias mit ihrer ganz antiken Felsenlandschaft und in dem Übergang der Juden über das Rote Meer. Dazu gehören anscheinend auch unter den mehr oder weniger restaurierten Szenen das Gebet in Gethsemane, jedenfalls aber Moses auf dem Berge Horeb, der sich auf drei Felsterrassen viermal wiederholt, ganz so wie Homer auf dem antiken Relief der Apotheose. Malerische Hintergründe weisen auch die Kreuzigung und die Berufung Habakuks auf, obwohl hier die Figuren auf dem Rahmen stehen. An Beziehungen zu Palästina fehlt es der Sabinatür nicht. In der Verkündigung an Zacharias findet sich das Golgathakreuz, die Kreuzigung hat ihre nächsten Parallelen auf den Ampullen von Monza, die Himmelfahrt des Elias unterscheidet sich von älteren Darstellungen (Garr. 324, 2; 327, 3) vor allem durch die Hinzufügung der beiden Prophetensöhne der palästinensischen Legende (Tobler, Itinera 19). Die sich mehrenden geschichtlich lokalen Züge im malerischen Relief weisen auf den Einfluß der Kunst des hl. Landes mit seinen Wohlfahrtsstätten hin. — A. reiht den Denkmälern des malerischen Reliefs endlich noch zwei Taufdarstellungen an (S. 127ff.).

Etschmiadsin. Die zweite bietet das einzige in Konstantinopel erhaltene Beispiel dieses Stils. Es ist die von Strzygowsky publ. Säulentrommel des ottomanischen Museums. Mit der Kathedra hat sie die Zeichnung und technische Behandlung (à jour) der Weinranke gemein, deren Windungen hier wie dort Tiergestalten ausfüllen. Dagegen finden wir hier statt der schweren und stämmigen Figuren der Kathedra schmächtige Gestalten mit dünnen Armen und ovale Köpfe mit scharfem Blick. Die Analogien für diesen Typus bietet eine andere Denkmälergruppe, in deren Mittelpunkt das Diptychon von Murano (s. u.) steht. Er begegnet uns auch auf einem Steinrelief in Kairo (Gayet, Musée de Boulaq, pl. VI, 7) und neben dem der Kathedra überwiegend auf dem Holzfries von Al'Muallaka.

Im III. Kap. sucht A. die hellenistische Tradition in der Wandmalerei des 4.—8. Jh. nachzuweisen (S. 129—158). Das Verständnis der kirchlichen Malereien erschließt sich uns nur im Zusammenhange mit der gesamten dekorativen Malerei dieser Zeit. Die gemeinsamen hellenistischen Grundelemente, die wiederum der Osten reicher bewahrt hat, bilden Inkrustation und Polychromie der Wände, in die Vollbild, Porträt und Landschaft nebst reichem Ornament eingehen. Für ihr Fortleben im malerischen Schmuck des christlichen Hauses zeugen Asterios von Amaseia, Cyrill von Al., Theodoret und Chrysostomus (Patrol. gr. XL, p. 165; VII, p. 648; LXXXIII, p. 617 u. 720; LVII. LVIII, p. 750 und LI. LII, p. 195). Charakteristisch ist besonders der Bericht über die Umwandlung eines antiken Hauses in Amaseia in eine Kirche, wobei die heidnischen Mosaikbilder durch christliche ersetzt wurden (Patr. gr. LIII. LIV, p. 607). Ein erhaltenes Beispiel bietet die Casa caelimontana. Über karyatidenähnlichen Gestalten, zu denen die verlorenen Mosaiken von S. Costanza [und die Viktorien der neuentdeckten Katakombe in Palmyra] Analogien bieten, weist sie —, wie die Tonnengewölbe dort, die Kat. der Domitilla u. a. —, Weinlaub als Deckenschmuck auf, im tablinum aber das opus isodomum und symmetrische Akanthusranken. Unter den figürlichen Elementen begegnen uns auch die in den Katakomben vorkommenden Schafe zu seiten der mulctra, die Orans u. dgl.[1]) Die von Eusebius (Vita Const. I, 3) beglaubigte Bildnismalerei an den Wänden — [in Palmyra sind wieder Proben davon aufgetaucht] — setzt sich noch während des Bildersturmes fort, indem sie die aus ihr hervorgegangenen Heiligendarstellungen wieder verdrängt (Nikeph. Patr. bei Pitra, Specil. Sol. IV, p. 276). Im 5. u. 6. Jh. haben auch schon Vollbilder biblischer Vorgänge und sogar Passionsszenen in

[1]) P. Germano di Stanislao. La casa caelimontana. Roma. 1894.

Die eine eines Elfenbeinfragments (Graeven, a. a. O. No. 28) steht der gleichen Szene der Kathedra ziemlich nahe und berührt sich andrerseits in der Szenerie mit der Heilung des Besessenen auf dem Diptychon von den häuslichen Freskenschmuck Eingang gefunden (Augustinus, Patr. l. XLII, p. 446 und Leontius bei Mansi, Coll. Concil. XIII p. 46). Als wichtigste Tatsache ergibt sich für das 5. u. 6. Jh. eine vollkommene Gleichartigkeit des gesamten dekorativen Systems im O. u. W. Die gleichen Gegenstände finden sich an gleicher Stelle (Verklärung in S. Apollinare in Cl. und auf dem Sinai), Rundfriese an Kuppeln (in den Baptisterien Ravennas und A. Georgios in Saloniki), lange über Säulen (in S. Apollinare Nuovo und in Bethlehem), Märtyrerporträts an Bogen u. a. m. Alexandrinischen Ursprungs sind die ägyptisierenden Flußlandschaften mit Erotengenre der Mosaiken, z. B. in S. M. Maggiore und S. Giovanni in Laterano. Das erstere hat schon Woermann mit dem Rahmenfries der Alexanderschlacht, das letztere Wickhoff mit Philostrats Beschreibung (Imag. I, p. 342 Boiss.) verglichen (entsprechende Motive auf antiken und christl. Denkmälern s. bei Garr. I. 461, 2; Héron de Villefosse,, Mél. d'archéol. et. d'art p. 181,3; Fond. Piot III, p. 198 und auf kopt. Geweben in Wien). Wie dieser so hat noch Chorikios von Gaza (p. 121) dafür die Bezeichnung Nil. Auch Nilus (Ep. l. IV, c. 61) spricht nicht vom Jordan, sondern nur vom »Meer«. Dieser Name ist wahrscheinlich erst durch die Restaurationen des Jac. Torriti in die beiden o. a. Kirchen hineingekommen, wenngleich oder vielmehr weil er in anderen röm. Mosaiken in der Tat vorkommt. In solchen Fällen ist aber der Fluß ganz einfach mit Felsufern und Grasbüscheln dargestellt. Im allgemeinen nicht symbolisch verstanden, konnte jene Dekoration doch leicht christliche Elemente wie den Fischer u. dgl. aufnehmen (z. B. in S. Costanza nach Ugonio). Jagdszenen in Häusern und Kirchen (wie z. B. in der Basilika des J. Bassus bei Ciampini, Vet. Mon. I, p. 242 t. 22 ss.) werden von Nilus (a. a. O.), Asterius und Theodoret bezeugt. Sie lebten im Bilderstreit nur noch kräftiger auf (Patr. gr. C., p. 1113 u. 1120). Der von Chorikios (p. 89 ss.) beschriebene Garten findet als alleenartiger περίπατος seine Parallele in den Fresken von Primaporta und Pompeji, aber auch noch in der Wiener Genesis und im Rabula-Ev., und geht auf die von Demetrios (2. Jh. v. Chr.) in Alexandria und Rom aufgebrachte Malerei der Paradiese zurück. Die kirchlichen Mosaiken entlehnen daher ihre Palmen, Blumen u. a. m. Besonders merkwürdig sind die Architekturfriese, von denen schon der einfachste der Kap. des hl. Vittor in Mailand das Grundprinzip dieser Dekoration in den aneinandergereihten Muschelnischen, die noch auf dünnen mit Statuetten und Büsten geschmückten Pilastern ruhen, im Keime vorgebildet zeigt. In

Agios Georgios in S. sind daraus drei oder fünfteilige teils aus Querschnitten, teils aus Fassaden zusammengesetzte Gebäude entstanden. Ihre einzelnen Elemente (Giebel, Bogen, Gewölbe, Kassetten, Kandelaber. Vasen, Vögel u. a. m.) lassen sich bis in den zweiten und dritten pompejanischen Stil zurückverfolgen, sie sind aber hier zu einem eigenartigen Ganzen vereinigt und dem neuen künstlerischen Zweck entsprechend umgebildet. Als Vorstufe dieses Systems und als Derivat alexandrinischer Dekoration sind die im Jahre 1893 auf dem Palatin entdeckten Fresken a. d. 2. Jh. n. Chr. (Röm. Mittlg. 1893, S. 291) anzusehen, und besonders für die dort fehlenden Oberteile ist die Beschreibung des Palastes auf einem die Geschichte der Phädra darstellenden Bilde bei Chorikios zu vergleichen. Fertig liegt es bereits in den phantastischen Architekturen des Kalenders v. J. 354 als lineare Umrahmung von Figuren und Text vor. Fehlen auch noch die charakteristischen christlichen Bestandteile, so ist doch die schlanke pompejanische Säule durch schwere Pilaster mit Edelsteinschmuck und Vorhängen ersetzt. — In den Mosaiken treten Spiralsäule, Apsis, Ziborien, Kanzellen u. a. m. hinzu, was zugleich mit der Verselbständigung dieser ganzen Gebilde auf die Nachahmung kirchlicher Architektur hinweist. Es ist eine, wie die ältere, durch Formen der Wirklichkeit bestimmte, von einem in Alexandria schon früh aufkommenden und in Byzanz sich behauptenden neuen Farbengeschmack (rote Friese, blaue Gründe und buntfarbige Details in Verbindung mit Gold) begleitete dekorative Stilbildung. Das Fehlen von Kreuzen und die Auswahl der Hl. lassen in dem Mosaik von A. Georgios vielleicht eine monumentale Reproduktion eines griechischen Kalendars aus Konstantins Zeit erkennen. In Ravenna kommen meist nur die einzelnen Elemente dieser Dekoration vor (S. Appollinare Nuovo, S. Vitale u. s. w.), im Baptisterium der Orthodoxen aber zusammenhängende Querschnitte einer Basilika mit dem Blick in die Apsis. Die schematischen, aber ähnlichen Innenansichten der älteren Teile des Mosaiks von Betlehem zeigen darüber noch die äußere Dach- und Kuppelbildung und sind mit den phantastischen Kirchen-Darstellungen späterer byzantinischer Miniaturen (und Wandgemälde?) zu vergleichen. Maßgebenden Einfluß auf die kirchlichen Wandmalereien muß ferner nach A. die antike Bildnismalerei ausgeübt haben, auf deren Grundlage die historischen Typen (Christi, Marias u. s. w.) der christlichen Ikonographie geschaffen seien. Mit den Porträts aus dem Fajum, in denen er, Strzygowski folgend, die Fortsetzung der Enkaustik erkennt, haben besonders die Heiligenmedaillons an den Triumphbogen und Langwänden der ravennatischen u. a. Kirchen die ganze posierende Auffassung in Voll- oder Dreiviertelansicht ohne Hände,

den auf den Beschauer gerichteten Blick und namentlich bei den Frauen die auf Fernsicht berechnete dekorative Vergrößerung des Auges gemein. Für den Orient bieten die Brustbilder Christi und der Apostel auf den Ampullen von Monza und die Nachrichten über die Porträts der Nicänischen Väter (Tobler, It. p. 272) Belege. Im allgemeinen Gebrauch goldner, silberner und blauer Gründe, wie sie auch beim Bildnis (z. B. im Cosmas Vat., Dioskorides, Rossanensis, den Mosaiken vom Sinai und in Ravenna) und auf koptischen Stoffen üblich erscheinen, sieht A. ein Erbteil der durch den Orient beeinflußten alexandrinischen Dekoration (vgl. die Angaben das Kallixenos über die Gold-, Silber- und Kupferinkrustation des Serapeums). Namentlich die der ägyptischen und assyrischen Kunst seit alters geläufigen blauen Gründe waren in der starken dekorativen Verbindung mit Gold beliebt (Greg. Nyss. bei Migne, Dict. d. mscr. I, p. 1191 u. Chorikios, p. 90). Gold und Kupfer ist für Konstantins Euktirion in Antiochia (Euseb. Vita Const. III, p. 50), ersteres auch für die Kirchen von K—pel und Jerusalem, Silber seltener bezeugt (Chorikios, p. 89).

Im Schlußkapitel (S. 158—218) geht Ainalow hauptsächlich an der Hand neuerer Funde den Beziehungen Konstantinopels, dessen Kunstanfänge durch seine Ausschmückung mit Kunstschätzen der Großstädte des Orients und Kleinasiens bestimmt sind, zu den letzteren nach und sucht den dort erhaltenen schon bekannten Skulpturresten weitere anzuschließen. An erster Stelle steht hier das inzwischen nach Berlin übertragene und von Strzygowski (Orient oder Rom) unter Berücksichtigung der wesentlichsten Ausführungen Ainalows veröffentlichte Christusrelief (4.—5. Jh.) eines Sarkophags (aus Sulu-Monastir). — Eine aus Brussa stammende Statuette des g. Hirten gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß A. aus Marmorresten ihrer Basis in ihr eine plastische Wiederholung der in Katakombenfresken beliebten Gruppe mit zwei Schafen erkannt hat. Durch ihre Übereinstimmung mit dem in einer Statuette des Lateran und einer weiteren des Ottom. Museums vertretenen Typus sowie durch den unbearbeiteten Zustand ihrer Rückseite wird de Rossis Vermutung, daß der letztere auf die von Konstantin d. Gr. als Gegenstück zu Daniel mit den Löwen aufgestellte Brunnenfigur (Euseb. Vita Const. III, 59) zurückgeht, bestätigt. In stilistischer Hinsicht stellt A. sie treffend mit der Hirtengestalt einer skulpierten Säule in K—pel (Byz. Zeitschr. I, Taf.) zusammen. Beiden sind der unsichere Stand, der lange Rumpf, die kurzen Arme, das gesträubte Haar, die gleiche Gewandbehandlung gemein. Noch stärker als in ihnen (vgl. die Hirtengestalten der Maximianskathedra) macht sich der Einfluß griechisch-orientalischer Kunst in einem Flachrelief gleichen Fundorts geltend, in dem A. gewiß richtig den knieenden Isaak mit auf den

Rücken gebundenen Händen und Abrahams Hand auf dem Haupt erkennt. Die Profilstellung des übergroßen Kopfes und der Beine bei Frontansicht des Oberkörpers, das scharf umrissene [groß geöffnete, fast e. f. stehende] Auge und die eingeschnittene wenig tiefe Haar- und Faltengebung erinnern an koptische [wohl noch mehr an asiatische] Reliefplastik. — Auf die nahen Beziehungen von Byzanz zu der von Konstantins Bautätigkeit in Jerusalem bis 614 n. Chr. währenden Kunstblüte Palästinas werfen die Ölampullen von Monza helles Licht. Ihre Kompositionen sind als freie Nachbildungen bekannter Typen anzusehen, die je nach der Größe des Prägestempels eine Vereinfachung in der Zahl, der (friesartigen oder pyramidalen) Anordnung (z. B. der Magier, Hirten und Engel bei der Anbetung), aber auch in der Haltung (z. B. der bald ausgebreiteten, bald gebogenen Arme der Gekreuzigten) und Form der Figuren (Büsten oder gar bloße Köpfe) und Gebäude (z. B. des Grabes Christi bald als Rundbau, bald scheinbar als Giebelbau) erfuhren. Der Bestand der Bilder ist mit Ausschluß des Alten Testaments sowie der Wunder durch das Evangelium eng umschrieben. Besondere Bedeutung hat ihre Kombination (bis zu sieben), weil sie entsprechend den bald allgemein, bald spezieller (z. B. auf der in dieser Hinsicht den Menasampullen völlig gleichstehenden einzigen Tonampulla) gehaltenen Inschriften sichere Hinweise auf bestimmte von den Pilgern besuchte Heiligtümer enthält (vgl. Garr. I, p. 566), und zwar auf solche Bethlehems (Geburt, Anbetung, Heimsuchung und wohl auch die Gottesmutter zwischen Engeln), Nazareths (Verkündigung), Jerusalems (Kreuz, Kreuzigung, Myrrhophoren, Himmelfahrt und Thomaswunder) und die Kirche am Jordan (Taufe). Für die Mehrzahl derselben sind durch Eusebius und vor allem durch die Pilger von Bordeaux, Silvia, Petronius, Arculph und die Russen Epiphanius (8.—9. Jh.) und Daniel (1106—8) monumentale Mosaikbilder bezeugt (vgl. Molinier u. Kohler, Itinera Hier. p. 146; Silviae Peregr. ad loca s-ta; Tobler, It. p. 38, 68, 184; Archiv d. orthod. Palästina-Ges. III, XI, XIII, XX, XXIII, XLIX u. a. m.), für die übrigen zweifellos vorauszusetzen, von denen die ikonographischen Typen der Ampullen z. T. aufs nächste abzuhängen scheinen. Die Übereinstimmung dreier Stempel mit der Anbetung der Magier u. Hirten (Garr. 433, 7 u. 9; 434, 1) weist auf ein Prototyp zurück, das man mit J. Smirnow im Mosaik der Basilika von Bethlehem erkennen könnte, welches, ungeachtet ihrer Restauration unter Justinian, wohl eine Stiftung der hl. Helena gewesen sein kann, wie in seiner ältesten Beschreibung im Synodalsendschreiben von 836 überliefert ist. Doch macht es der Umstand, daß hier außer der Gottesmutter und den Magiern die Geburt, dagegen nicht die Hirten erwähnt werden, — ganz so sind auch in der

Miniatur des Etschmiadsin-Ev. und auf dem Elfenbein des Lord Crawford (s. o.) die Magier allein zu beiden Seiten Marias dargestellt — noch wahrscheinlicher, daß jenes Vorbild vielmehr in dem Apsismosaik der Geburtshöhle zu suchen ist, das schon von Epiphanius und Daniel erwähnt, wenngleich erst von Phokas (12. Jh.) genauer beschrieben wird. Zwar benutzt er dabei des Chorikios Schilderung eines Bildes der Sergiuskirche in Gaza, welches dem palästinensischen verwandt erscheint, fügt jedoch offenbar aus eigner Anschauung so wichtige und den Ampullen entsprechende Züge wie die grasende Herde, das Aufblicken der Hirten und das Kniebeugen der Magier hinzu. Die Form des Sternes und der Vorbau der Höhle in der Geburt ist auf diesen sichtlich durch örtliche Anlagen und Legenden bestimmt (vgl. Tobler, It. p. 292 u. Archiv d. orth. P. G. XI. p. 124 u. VIII, p. 52). Die Verkündigung und Heimsuchung lassen sich wieder dank Phokas (a. a. O. XXIII,7 u. 36) wohl auf Mosaiken der Kirche in Nazareth und zwei vor dieser errichtete (auch auf dem Goldring in Palermo dargestellte) Säulen beziehen. In der Kreuzigung ist mit einer Ausnahme (Garr. 434, 4) stets das auf dem Golgathafelsen errichtete Votiv-Kreuz (wie im Mosaik von S. Pudentiana) mit dem Brustbild Christi darüber dargestellt. Unter einem Bogen, aber ohne den Felsen, ist es auf dem Halse sämtlicher Ampullen wiedergegeben. Das Grab des Herrn (die »Anastasis«) besteht meist aus dem äußeren Rundbau und dem inneren tegurium, vor dem sich das von Silvia erwähnte Gitter befindet, mit dem von Arculph gesehenen Kreuz darüber, seltener aus dem tegurium allein. In der Himmelfahrt sind bei einheitlicher Grundlage die Variationen ziemlich stark (in der Anordnung der Apostel, der Zahl der Engel, Stellung Marias und dem jugendlichen oder bärtigen Christustypus). Die Gotteshand mit Strahl und Taube weist auf die Ausgießung des hl. Geistes hin, die wie sie auf den Ölberg bezogen wurde. Den groben Stempel der thronenden Gottesmutter ist A. geneigt auf eins der besonders verehrten Marienbilder Bethlehems oder Palästinas zurückzuführen, dessen Typus auch das Berliner Diptychon und das Mosaik der Panagia Kanakaria wiedergeben. Eine bestimmte lokale Anknüpfung ist auch für die auf der Thonampulla in einem mit dem Sarkophag der Adelfia und dem Mailänder Diptychon übereinstimmenden Typus dargestellte Verkündigung am Quell noch nicht möglich. Die Kompositionen der Ampullen sind teils nach den Gesetzen des malerischen, teils nach denen des Hochreliefs gestaltet. Der antike Stil hat auf ihnen eine starke Einbuße erlitten. Der Blick ist scharf und manchmal den sassanidischen Münzen verwandt. Ebenso das oft mit voller Vorderansicht des Rumpfes gepaarte Profil. Die vorherrschende Parallelfältelung erinnert an den Ambon von Saloniki und

das o. a. Isaakrelief [und an palmyrenische Grabreliefs]. Der Stand ist unsicher. Beim Ausschreiten nach r. findet sich das Vortreten mit dem r. Bein, das auch dem Rossanensis eigen, dagegen der Maximianskathedra, dem Cosmas Vat. und der W. Genesis fremd ist. Durch die Ampullen wurde die palästinensische Ikonographie mit ihrem historischen Stil weit verbreitet, vor allem ging sie aber mit allen ihren Eigentümlichkeiten in die byzantinische Kunst ein. Für ihre weitgehende Übereinstimmung mit der ägyptischen [die aber doch wohl seit dem 4. Jh. auch als der nehmende Teil erscheint] zeugen mehrere Denkmäler. Ein Amulet mit der Inschrift ΣΤΑΥΡΕ (das wahre Kreuz!) ΒΟΗΘΙ ΑΒΑΜΟΥΝ (Byz. Zeitschr. 1893, S. 187) schließt sich in den beiden Darstellungen der Kreuzigung und der Myrrhophoren so eng an die Ampullen an, daß es nur eine palästinensische Arbeit sein kann, und der ägyptische Name (Abamun) erklärt sich leicht aus der lebhaften Beteiligung der Ägypter am Kreuzaufrichtungsfest in Jerusalem (vgl. Theoph. I, p. 244). Ein anderes, zweifellos gnostischen Ursprungs (Journ. d. Minist. d. Volksaufklär. 1902, Aug. S. 93) zeigt im abgekürzten Typus der Himmelfahrt das Brustbild des bärtigen Christus der Ampullen, darunter in zwei Reihen z. T. nur auf Denkmälern des Ostens (Goldmedaillon aus Adana im Ottom. Mus., Diptychon von Murano u. a.) belegte Szenen (Magieranbetung, Heilung des Blinden am Quell [Siloam], des Besessenen, Hämerrhoissa und vielleicht die Ehebrecherin, Zachäus, den Gichtbrüchigen und wohl nochmals den geheilten Besessenen), zuunterst endlich Christus, ein Ehepaar vereinigend, wie z. B. auf den Ringen von Tarsus und Palermo. Der Stil offenbart alle Mängel der syrischen und afrikanischen Elfenbeine (eckige Gliederbildung, zu kurze Verhältnisse u. a. m.) und weist ins 6. Jh. Die weit verbreitete Komposition dreier nebeneinander stehenden Kreuze führt A. auf Grund einer in einem Grabe in Sofia entdeckten Freske, die das mittlere größere von einer Aureole umgeben zeigt, auf Palästina und die Kreuzauffindungslegende (Byz. Zeitschr. 1895, S. 332) zurück. Den Einfluß seiner Kunst im Hinterlande Syriens und die Rückwirkung des dort mächtigen sassanidischen Kunststils (in der punktierenden Haar- und Bartbehandlung, den gemusterten langen Ärmelgewändern, Vereinigung von Profil- und Vorderansicht; s. o.) veranschaulicht die im J. 1898 im Gouv. Perm gefundene Silberschüssel (Mater. zur Archäol. Rußl. Nr. 22), welche die drei häufigsten Szenen der Ampullen: Kreuzigung, Myrrhophoren und Himmelfahrt, wie sie, in verschlungenen Medaillons in wenig abweichender, wenngleich die erstere in bereicherter Komposition zeigt (dazu Daniel und Petrus mit dem Hahn). Derselbe stilistische Charakter ist den groben kaukasischen Reliefs (Mater. zur Archäol. des Kaukasus IV, T. 7 u. 8) eigen, während

ihre Kompositionen eine noch jüngere Entwicklungsstufe der Ampullentypen vertreten, die Disposition und Ornamentik dagegen den fünfteiligen Diptychen entspricht. Eine viel charaktervollere Probe des syrischen Mischstils und der Kunstweise der dortigen Silberschmiede z. T. persischer Abstammung (vgl. Patrol. gr. LXXXII, 3271) ist die Stroganowsche Silberschüssel mit den beiden Engeln zu den Seiten eines Kreuzes, welches die Gestalt der von Konstantin d. Gr aufgestellten Nikos-Kreuze (vgl. die 7 Wunder v. Byzanz; Byz. Z. 1898) hat. A. stellt weiter mit diesen Denkmälern die Pyxiden von Kertsch und Oserukowo und vor allem das Diptychon von Murano, dessen verlorene Teile von ihm, Graeven und Strzygowski (Byz. Z. 1899) fast vollständig zusammengebracht worden sind, zusammen und erkennt auch in den gereckten, eckigen Figuren des letztern mit dem emporgerichteten oder schielenden Blick syrische Typen. Daß sein Stil [nicht so sehr der beider Pyxiden] von dem der Maximianskathedra sich weit entfernt, ist unleugbar [die Analogien mit jenen syrischen Arbeiten hingegen erscheinen nicht zwingend]. A. selbst hat genau dieselben „persischen" Stilmerkmale in der Fußstellung des Markus, mangelhaften Verkürzungen u. s. w. und dazu manche äußeren Berührungen (Barbarenkostüm und Josefs Tiara) für die Kathedra festgestellt. [Das Muraneser Diptychon könnte sie also auch wenn es einer andern ägyptischen (nach Strzygowski der oberägyptischen Schule) angehört, ebenfalls durch syrischen Kunsteinfluß empfangen haben]. Die ikonographischen Analogien gehören z. T. Ägypten an. Auch A. erkennt sein Ornament noch als wesentlich antik an. Bei dem der Kathedra ist der Zusammenhang mit den dekorativen Friesen von Meschita augenfällig [dessen Ursprung ist aber gewiß nicht sassanidisch, sondern wohl syrisch oder gar umgekehrt ägyptisch]. Daß Elfenbein- und Holzschnitzerei in Syrien blühten, wird durch Zeugnisse des Eusebius (X, 4, 42), Gregor v. Nyssa (XLVI, p. 737 [Mi]), Chorikios (p .116 u. 119) u. a. bestätigt. Für den Austausch künstlerischer Kräfte zwischen Byzanz und dem Orient liegen ebenso sichere Beispiele vor (vgl. Garr. I, p. 403; Sittl, Archäol. S. 788; Theoph. I, p. 230). So verdankt wohl auch das von A. zum erstenmal nach einer, allerdings unvollständigen und undeutlichen, Photographie veröffentlichte Mosaik der Basilika auf dem Sinai seine Enstehung der unmittelbaren Initiative Justinians. Der Christustypus der [z. T. restaurierten] Verklärung findet seine Parallele in S. Apollinare in Classe und S. Cosma e Damiano (Rom), im Rabula-Ev. und Rossanensis. Alt sind auch die Apostel- und Prophetenbüsten am Triumphbogen, während die Szenen des Moses auf dem Horeb und auf dem Sinai schon durch ihre Nichterwähnung in einer genauen Beschreibung des 16. Jh. (Archiv d. orth. Pal. Ges. XXXV, 21) verdächtig erscheinen. Vom gleichen Gesichtspunkte zieht A.

zuletzt die Karte von Madaba in seine Untersuchung hinein. Er betont die Übereinstimmung ihrer Technik mit byzantinischen Mosaiken (S. Vitale), sowie ihren landschaftlichen Charakter, der den ununterbrochenen Zusammenhang zwischen römischen, spätantiken (Daremberg et Saglio, Dict., p. 1251, 1539, 3196) und mittelalterlichen Karten (Tab. Peut.) erkennen läßt. Im Cosmas Vat. durch allegorische Deutung teilweise verdunkelt, bricht er doch gelegentlich durch, um in Hdschr. des byzantinischen Mittelalters (Psalt. Barberini, Vat. Oktateuch 746) wieder stärker hervorzutreten. Sowohl für Madaba wie für den Sinai legen nach A. die begleitenden Inschriften den Gedanken, daß eine Beziehung zwischen diesen Denkmälern und der Sendung des Architekten Theodoros, von der Prokop (de aed. 321 u. 328) u. a. berichten, besteht, sehr nahe. — Als Endergebnis der Betrachtung hebt der Verf. in kurzem Schlußwort (S. 219) einerseits den innerhalb der verschiedenen Denkmälergattungen erbrachten Nachweis des Zusammenhanges der christlichen Kunst des griechischen Orients mit der hellenistischen hervor, andrerseits die in jener unter dem Einfluß der altorientalischen sich vollziehende Stilwandlung, infolge deren die der letzteren unbekannte Verkürzung schwindet, Disproportion und umgekehrte Perspektive platzgreift, eine neue Ornamentik aufkommt und das Relief sich verflacht. Die Bedeutung von Byzanz liegt in der Verschmelzung aller dieser Stileigentümlichkeiten.

Berlin, Januar 1903. *O. Wulff.*

Heinrich Brockhaus. Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig, F. A. Brockhaus 1901. IX u. 139 S.

Die neuere italienische Kunstgeschichte setzte mit den Forschungen Rumohrs und Gayes glorreich ein. Eine Fülle von Tatsachen wurde von diesen beiden geboten, an deren Verarbeitung Jahrzehnte hinaus zu tun war. Es verging eine längere Zeit, bis andere dem gegebenen Beispiel folgten: unter ihnen Gaetano Milanesi, durch günstige äußere Umstände allen voraus, der fruchtbarste und glücklichste Finder auf dem Gebiet archivalischer Studien.

Neben dieser auf dem scheinbar ganz festen Boden der Tatsachen wandelnden Forschung scheint vielen der Bau, der von den Freunden stilkritischer Untersuchung aufgeführt worden ist, in gefährlicher Weise unsicher, ja schwindelhaft. Viele mögen sich nicht dem eignen Auge anvertrauen und noch weniger Resultate acceptieren, die andere mit ihren Augen gefunden haben wollen: sie greifen lieber zur Stütze der Dokumente, die doch auch oft verschiedene Auslegung zulassen und nicht selten in Gegensatz treten zu dem, was der Augenschein überzeugend dartut.

Eine Verständigung zwischen beiden Richtungen, deren Anhänger gegen einander kriegerisch gestimmt scheinen, will sich zunächst offenbar nicht anbahnen lassen. Das mag daher kommen, daß jene — soweit wenigstens die gegenwärtige Erfahrung reicht — sich gegenseitig ausschließen. —

Heinrich Brockhaus, seit Jahren in Florenz ansässig, hat in seinen, vier Kunstwerken des Quattrocento gewidmeten Forschungen echt deutschen Sammel- und Forschereifer bewiesen. Er unterzog sorgfältiger Erwägung, was die Entstehung beeinflußt haben konnte, wo verwandte Gegenstände sich finden; er forschte nach dem Namen der etwa Dargestellten u. a. m. Und so erfahren wir auch über Kunstwerke, die allen vertraut sind, neue Details.

Ghibertis Tür, deren Anordnung in zehn großen Relieftafeln der gedrängten Fülle der beiden älteren Türen so ungeheuer überlegen ist, sollte ursprünglich in zwanzig kleineren Darstellungen die Hauptmomente aus den frühesten Tagen der Menschheitsgeschichte erzählen; dazu wurden noch acht Reliefs mit Propheten geplant, so daß die gleiche Gesamtzahl der Reliefs, wie bei den beiden anderen Türen, herausgekommen wäre. Diesen ursprünglichen Entwurf hatte Leonardo Bruni aufgestellt; er wurde, nach vorübergehendem Versuche einer Reduktion auf 24 Reliefs, aufgegeben und die gegenwärtig sichtbare Anordnung gewählt, dabei aber der Inhalt jener ersten großen Zahl von Darstellungen beibehalten, indem viele Einzelszenen in geschickter Weise auf einem Relief vereinigt wurden. So umfaßt das erste Relief der Tür die ersten vier Darstellungen des Brunischen Entwurfes. Besonderes Interesse wendet der Verf. dem Tempel auf dem letzten Relief, der ihm als Idealbild des Florentiner Doms erscheint, und den Bildnissen des Meisters zu; der Anregung, welche die herrliche Umrahmung der beiden Ghibertitüren der Familie della Robbia hat gewähren können, und die etwa Raphael für einige seiner großen Kompositionen daraus geschöpft haben mag, wird gedacht. In den Erläuterungen findet man eine Untersuchung über »die Domaufnahme und den Tempel zu Jerusalem« und das urkundliche Material über die Herstellung der Tür.

Im zweiten der Aufsätze »Die Hauskapelle der Medici« ist Fra Filippos Altarbild der »Anbetung des Kindes« in der Berliner Galerie in Zusammenhang gebracht mit einem dem heiligen Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen Gedicht zum Preise Christi und seiner Mutter. Mancherlei im Bild erhält danach symbolische Bedeutung. Fra Filippo malte seine lieblichste Schöpfung für die Kapelle des Mediceerpalastes in Via larga, die heute noch, von nicht allzu störenden Änderungen abgesehen, ihren strengen, schönen Charakter rein bewahrt. Aber im Mittelpunkt fehlt das Bild mit der jungfräulichen Mutter und dem liebreizenden Kind zu

ihren Füßen; Benozzos Engel an den Schmalseiten rechts und links am Fenster drängen sich wie einst herzu, ihre Verehrung zu bezeugen: das macht das Fehlen so recht fühlbar. Wie wenige Kompositionen der Zeit hat Filippos Bild gefallen, hat es ungemein oft Nachahmung gefunden.

Der dritte Aufsatz behandelt Castagnos 1899 in der Annunziata wieder aufgedecktes Fresko, bespricht die Momente, die zur Entstehung, wie die, welche zur Jahrhunderte währenden Verdeckung führten. Die Stiftungsurkunde der Kapelle Corboli, in der sich Castagnos Fresko befindet, von 1451 ist im Wortlaut mitgeteilt.

Und wieder mit einem Fresko, das in unseren Tagen freigelegt wurde, beschäftigt sich der letzte Aufsatz: mit Ghirlandaios zwei Szenen vereinigendem Werk, das die Kapelle der Vespucci in Ognissanti ziert. Dieses aber ist nur Ausgangspunkt für Untersuchungen über die durch den jüngeren Amerigo berühmt gewordene Familie, die es ermöglichen, jedem einzelnen der unter dem Schutz der «Mantelmadonna« vereinigten Mitglieder wieder seinen Namen zurückzugeben und die negativ ergeben, daß der Namensgeber eines Weltteils hier nicht zu suchen ist, — obwohl die später verbreiteten Porträts auf zwei verschiedene Personen unter den hier Dargestellten sich zurückführen lassen. Im Anhang ist Material über die Darstellungen der Madonna della Misericordia und zur Familiengeschichte der Vespucci zusammengestellt; alle bildlichen Darstellungen der Familie werden geprüft, wobei sich natürlich das Interesse besonders auf die »bella Simonetta«, Marco Vespuccis jung verstorbene Frau, konzentriert.

So hat der Verf. vielerlei zusammengetragen, um für einzelne Kunstwerke neues Material zu gewinnen und damit nach eigenen Worten »Florenz und die Florentiner Kunst, die für die Geistesgeschichte der Menschheit von so hoher Wichtigkeit sind, unserm Verständnis noch näher zu bringen«.

Nicht die vieldeutige Sprache persönlicher Eindrücke wird gesprochen, die dem einen dies, dem andern das verraten; was hier gesagt wird, — wenigsten fast durchgehends hat es Geltung — ist nicht diskutierbar, ist gewonnene Tatsache . . .

Der Kunsthistoriker wird stets für Bereicherung um tatsächliche Kenntnisse dankbar sein müssen, wo so vieles noch im Fluß ist. Und doch: es mag ein Defekt sein, der im Beruf liegt (der ja, wie das Wort, das ihn bezeichnet, nicht einheitlicher Natur ist), vielleicht ist es ein Defekt des Referenten; es will scheinen, als führen Dokumente immer nur zu einem bestimmten Punkt, bei dem dann die wirklichen Schwierigkeiten erst beginnen. An dem einen Beispiel des Altarbildes der Mediceer Kapelle mag erläutert werden, was gemeint ist.

Wir werden hier, wie oben erwähnt wurde, mit einem Gedicht

bekannt gemacht, das zu Recht oder Unrecht des heiligen Bernhards Namen als des Verfassers führt. Wie das literarische Produkt das bildnerische beeinflußte, wird dargetan. Ist nun damit erschöpft, was uns das Kunstwerk zu sagen hat? Ich glaube nicht. Wohl ist hingewiesen (S. 58), wie allmählich diese Anregung die Phantasie des Künstlers befruchtet: aber blieb nicht trotzdem das Wesentlichste übrig, die sinnliche Anschauung, die allein erklärt, daß so überraschend im Quattrocento dies herrliche, in seiner Art nie wieder übertroffene Naturabbild gezeitigt wurde? Hatte der Künstler, fragt man sich, der intime Freund der Medici, in den geheimnisvollen Wäldern um Camaldoli das Motiv erlauscht, oder hatte das Waldweben auf dem Monte Senario auf ihn so tiefen Eindruck gemacht — so geeignet, die liebliche Szene der Anbetung zu umschließen, wie eine Böcklinsche Jungfrau auf dem Einhorn. Hier hat der Frate wahrhaft Unvergängliches und Vorbildliches geschaffen, nicht nur Abbild der Natur, sondern auch die Stimmung, die sie weckt, wiedergegeben. Daher der immer sich erneuernde Eindruck dieses lieblichsten unter seinen Altarbildern.

Aber auch zu einer feinen stilkritischen Untersuchung mag das Bild anregen, die für die Erkenntnis von Fra Filippos künstlerischer Bildung die größte Bedeutung hat. Zweimal hat Fra Filippo die gleiche Komposition, in den äußern Formen annähernd ähnlich, wiederholt; beide Bilder bewahrt die Florentiner Akademie. Das eine, nahezu mit dem Berliner Bild identische stammt aus Camaldoli, das andere, das Joseph nebst ein paar Heiligen hinzufügt, aus dem Annalena-Kloster. Das Verhältnis ist nun durchaus nicht so, daß der Maler das Bild, das ihm fast über seine Kräfte hinaus so wohl gelungen war, mehrfach für andere Besteller wiederholte: vielmehr sind jene Bilder Vorstufen und sie zeigen, verglichen mit dem Bild in Berlin, wie der Künstler sich vervollkommnete, die Formen der Masolino-Schule abstreifte, immer bewußter seine Komposition abrundete.

Damit haben wir aber erst einen ungefähren Anhalt für die Datierung des Bildes gewonnen; und neue Fragen erheben sich, wollen wir versuchen diese zu präzisieren. Der letzte Biograph Fra Filippos (Edward C. Strutt; London 1901) setzt es in die erste Florentiner Periode an, der jene zwei Akademiebilder sicher angehören; und ebenso würde es auch nach Crowe und Cavalcaselle zu datieren sein. Ohne daß ein genaues Jahr angegeben wird, sind die dreißiger Jahre gemeint. Das Berliner Altarbild schmückte zweifellos die Kapelle des Palazzo Medici in der Via larga. Dieser wurde gegen 1451 im Bau fertig, der malerische Schmuck erst im danach folgenden Jahrzehnt ausgeführt Und gerade für die Dekoration der Kapelle haben wir die Briefe, die Benozzo Gozzoli im Jahre 1459 an Pietro Medici richtete. Es wurde erwähnt, wie Benozzos

Fresken als Mittelpunkt Filippos Bild erfordern; dürfen wir rückschließen, daß dieses damals erst entstand? Oder war es nahezu zwanzig Jahre früher entstanden und wurde von Cosimo, der es vielleicht besonders hoch schätzte, als Altarbild seiner Privatkapelle bestimmt?

Es soll hier nur angedeutet werden, welche bedeutsamen Fragen gerade dieses Bild stellt; nicht die Beantwortung aber, die nur auf Grund minutiöser stilistischer Untersuchung gegeben werden könnte, kann hier versucht werden. Dokumente lassen uns im Stich, der Hymnus Sankt Bernhards gibt keinen Fingerzeig: wer aber sich versenkt in die Kunst des Frate, wie sie sich bildete, und wie sie, wachsend, ihn zu Schöpfungen, gleich dem Mediceerbild, inspirierte, wird vielleicht die Lösung geben können.

Dies Beispiel mag zeigen, daß eben doch der kunsthistorischen Weisheit letzter Schluß nicht aus Archiven, die uns gewiß wertvollste Baumaterialien gegeben haben und noch in Aussicht stellen, sondern von den Kunstwerken selbst zu holen ist. —

Es wäre unrecht, nicht hervorzuheben, daß die Illustrationen, die in reicher Zahl dem Buch beigegeben sind, vor allem die Lichtdrucke, vorzüglich sind. Der Kopf des Hieronymus z. B. (aus Castagnos Fresko) ist schlechthin unübertrefflich wiedergegeben.

G. Gr.

Malerei.

Ernst Maafs. Aus der Farnesina. Hellenismus und Renaissance. Marburg 1902. 56 S.

Die Besucher von Agostino Chigis Villa konzentrieren ihre Aufmerksamkeit zumeist auf Raphaels Schöpfungen, den Psyche-Cyclus und das Galateafresko. Die Deckenbilder, die Lünetten sind relativ wenig beachtet; und gewiß haben nur vereinzelte, mit antiken Schriftquellen Vertraute es versucht, den Inhalt der in Lünetten, Sechsecken und Spitzbogen umschlossenen Darstellungen sich nahe zu bringen. Ein Archäologe hat zuerst Deutungen gegeben (Förster, Farnesina-Studien 1880) und wiederum ein Archäologe unternimmt es, die noch vorhandenen Unklarheiten zu beheben, Unverstandenes richtig zu deuten und für den Gesamtzyklus die Quelle nachzuweisen.

Als Gesamtthema kann für die Galateahalle jener Vers der Ilias bezeichnet werden, in dem der Inhalt der Darstellungen auf dem Schild des Achilleus gegeben ist: das Reich der Erde, des Himmels und des Meeres. Die Arbeit in diesem Raume ist nicht vollendet worden: so repräsentiert Galatea allein das Meeresreich, das Reich der Erde ist nicht

dargestellt worden; an dem oberen Teil der Wände und an der Decke erscheinen die den Äther bewohnenden Gestalten und die Sternbilder. Hat Ovid die Darstellungen von Boreas und Oreithyia, von Phaetons Sturz u. s. w. bestimmt, so war Hygins im Mittelalter oft abgeschriebenes, in den Anfängen der Buchdruckerkunst viel aufgelegtes Buch für die Bilder der Planeten und des Tierkreises die Quelle. Wie vertraut die Renaissance mit den echt hellenistischen Vorstellungen von Hygins Schrift war, das weist der Verf. an den Farnesinafresken im einzelnen nach und ergänzt es aufs glücklichste durch Stellen aus Ariosts Gedicht.

Nur in einem Falle kann ich seiner Deutung nicht ganz zustimmen. Wer immer den Blick in diesem Raum zu den Lünetten- und Deckenbildern gerichtet hat, dem ist der gewaltige Kopf in der einen Lünette aufgefallen. Der Verf. hat, nach eigenem Geständnis (S. 45), von diesem seine Untersuchungen ausgehen lassen. »Der Schöpfer aller der Wunder des Himmels und der Erden selber ist es, welcher, in sinnende Teilnahme versunken, sein Werk beschaut; . . . der weltschöpfende Gott der Antike; ob wir ihn bestimmt benennen oder unbestimmt lassen wollen, ist an sich gleich.« Es wird darin erinnert, daß auch Caelus bartlos dargestellt erscheint: auf dem lateranensischen Sarkophag. Hier wäre auch an Donatellos Relief in Sant' Angelo a Nilo in Neapel zu erinnern. Recht befriedigend ist die Erklärung nicht. Weder die Verschiedenheit der Technik noch der Dimension wird erläutert, wenn dieser Kopf vorbedacht im Zusammenhang mit den übrigen Darstellungen entstanden sein soll. Der rein improvisierte Charakter ist stets aufgefallen; ihn suchte Vasari durch die bekannte Anekdote zu erläutern. So wenig es zu dem geschlossenen Inhalt aller im selben Raum enthaltenen Kompositionen passen will: etwas wie künstlerischer Gelegenheitseinfall schaut dabei heraus. Oder soll man denken, daß der Künstler an dieser Stelle begann, sich im Maßstab vergriff und deshalb hernach davon abging?

So mag, was schon von Zeitgenossen nicht voll begriffen ward, noch lange hinaus zu nachdenklicher Betrachtung verlocken.

G. Gr.

Graphische Kunst.

Reproductions of Drawings by old masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth. With an introduction by **S. Arthur Strong.** M. A. — London, Duckworth & Co. 1902.

Reproductions in Fascimile of Drawings by the Old Masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. With text explanatory and critical by **S. Arthur Strong.** — London, P. & D. Colnaghi. (6 parts) 1900—1902.

Man gibt sich hoffentlich keiner Täuschung hin, wenn man glaubt, daß den heutigen Besitzern und Sammlern von Werken der alten Kunst — soweit sie nicht nur von merkantilen Absichten geleitet werden — die edlen Pflichten, die ihnen aus ihrem vornehmen Besitze erwachsen, stärker zum Bewußtsein gekommen sind; daß sich die Eigentümer privater Sammlungen, wie die Hüter öffentlicher Anstalten, oder wenigstens die Gebildeten unter ihnen, nicht mehr bloß in der Rolle der beati possidentes, der »Herren«, gefallen, sondern ihre Schätze dem Genusse der Liebhaber und dem Studium und der freien wissenschaftlichen Besprechung der Forscher zugänglich zu machen geneigt und bemüht sind. Einen Beweis darf man wohl darin erblicken, daß neuerdings zahlreiche Sammler oder Besitzer alten künstlerischen Familiengutes nicht nur den Gelehrten die Betrachtung ihrer Sammlungen und ein freies Wort gestatten, sondern auch durch prächtige Publikationen der schönsten ihrer Kunstwerke das Studium zu fördern und das Interesse weiterer Kreise anzuregen suchen. Unter den in dieser schönen Absicht unternommenen Veröffentlichungen dürfen die beiden, oben genannten, für die wir nicht nur dem Kunstsinne und der Liberalität des Besitzers, sondern auch dem Eifer und der Einsicht des gelehrten und kunstverständigen Herausgebers zu Dank verpflichtet sind, einen hervorragenden Platz durch die glänzende und geschmackvolle Ausstattung wie durch den Wert der in den Abbildungen wiedergegebenen Kunstwerke und auch durch den mit viel Kritik und umfassender Denkmälerkenntnis abgefaßten Text von Arthur S. Strong beanspruchen. Mehr als auf andern Gebieten der Kunstforschung sind wir für das so wichtige wie schwierige Studium der Zeichnungen alter Meister auf solche Publikationen angewiesen. Unser Besitz an guten alten Zeichnungen ist im Verhältnis zu dem an Werken der monumentalen Kunst verschwindend klein, so daß hier jedes gute Stück einen erhöhten Wert gewinnt. Für den einzelnen Liebhaber wäre es freilich besser, wenn er die Blätter in guten Photographien oder Lichtdrucken im Handel einzeln zu mäßigen Preisen erwerben könnte. Die Grundlage unserer Studien, wie überhaupt aller menschlichen Erkenntnis, ist die Vergleichung, die unendlich erleichtert wird, wenn die Reproduktionen schnell zur Hand sind und bequem nebeneinander oder neben die Originale verwandter Kunstwerke gehalten werden können. Man lernt zweifellos sehr viel mehr aus einzelnen Abbildungen, die man besitzt und die man oft durch die Hände gehen lassen kann, als aus den kostbaren Werken in öffentlichen Sammlungen oder selbst der eigenen Bibliothek. Publikationen dieser Art haben natürlich vielerlei große Schwierigkeiten, und wenn wir auch von den öffentlichen Sammlungen eine solche populäre und wissenschaftliche Form der Veröffentlichung ihrer Schätze verlangen dürfen, so haben andererseits in sich geschlossene Publikationen von

Privatsammlungen, besonders von historischer Bedeutung, ihre innere Berechtigung, ja oft den Wert eines kulturgeschichtlichen Dokumentes.

Die Auswahl der Zeichnungen, die Strong in der berühmten Sammlung des Herzogs von Devonshire mit Geschmack und Sachkenntnis getroffen hat, bietet zum größten Teile Werke italienischer Meister. Unter den 70 Tafeln befinden sich 59 Zeichnungen italienischen und nur 11 Blätter deutschen oder niederländischen Ursprungs. Zwei herrliche Zeichnungen von Domenico Ghirlandaio (Tf. 22 und 23) sind Studien zu dem Fresko der Geburt Mariae in S. Maria Novella zu Florenz. Nicht so unmittelbar überzeugend scheint Ghirlandaios Autorschaft in dem dritten, künstlerisch ebenso bedeutenden Blatte, das ihm zugeschrieben wird (Tf. 2), dem Bildnis eines Florentiner Patriziers. Eine nicht weniger glänzende Leistung der Florentiner Bildniskunst ist ein Kopf von Lorenzo di Credi, in dem das Bildnis des Mino da Fiesole erhalten sein soll (Tf. 29). Die Studie eines Knieenden (Tf. 3) scheint eher umbrisch als im Stile Fra Angelicos. Filippino Lippi, dessen Zeichnungen ja überhaupt weniger selten sind, ist mit einigen besonders vorzüglichen Studien vertreten (Tf. 11, 14, 34). Signorelli werden einige charakteristisch derbe Aktfiguren (Tf. 12) wohl mit Recht zugeschrieben. Sehr glücklich scheint mir Strongs Zusammenstellung des A. Bronzino zugeschriebenen weiblichen Kopfes (Tf. 45) mit dem berühmten, früher Raffael genannten Bildnis Cesare Borgias und sein Hinweis auf Mündlers sehr beachtenswerte Zuschreibung des Borgiabildnisses an Parmigianino, von dem Tafel 65 noch eine hübsche Madonna bringt. Gewagt ist selbst die fragweise Zuschreibung des Kopfes Tf. 13. an Leonardo, von dem auf Tf. 28 fünf groteske Köpfchen in Federzeichnung abgebildet sind. Von der langen Reihe der früher Raffael zugeschriebenen Zeichnungen hat, wie der Herausgeber freimütig genug zugesteht, keine einzige unbestrittenen Anspruch auf eine so hohe Herkunft. Von den abgebildeten Blättern scheint das Rund mit der Madonna und Heiligen (Tf. 15) ganz besonders fein und dem venezianischen Skizzenbuche nahe verwandt. Ebenso steht es mit der viel umstrittenen Zeichnung zu einem der Fresken Pinturicchios in der Libreria des Domes zu Siena (Tf. 43). Die übrigen Zeichnungen sind interessante, z. T. sehr gute Arbeiten der Schule Raffaels.

Mindestens ebenso bedeutend wie die Zeichnungen der Florentiner Schule sind die zahlreichen Blätter oberitalienischer Meister, die die Publikation bietet. An erster Stelle ist die bekannte große Mantegnazeichnung zu nennen (Tf. 4). Drei herrliche Blätter (Tf. 5, 31, 31a) lassen an der Autorschaft Vittore Carpaccios keinen Zweifel aufkommen, ebenso sicher kann man die feine Studie eines Bockes für die Medaille der Cecilia Gonzaga (Tf. 10) als Werk Pisanellos bezeichnen, dagegen

werden die Figuren im Stil des jungen Gio. Bellini (Tf. 33), wie so viele andere venezianische Blätter dieser Art, wohl noch lange namenlos bleiben müssen. Die schöne, von Strong, wie mir scheint, nicht mit Recht angezweifelte Enthauptung eines Heiligen von Giorgione ist, wie einige andere Blätter der Sammlung, schon von Braun photographiert worden; die Qualitäten der Zeichnung kommen aber durch die stärkeren Lichter hier viel besser zur Wirkung. Morellis Zuschreibung des hl. Hieronymus (Tf. 39) an Tizian hat Wickhoff widersprochen und ist mit dem Namen Marco Riccis der Wahrheit wohl viel näher gekommen. Auf Tafel 21 ist ohne Zweifel das Bildnis des Andrea Alciati dargestellt, dessen Name in der linken Ecke steht, ob aber von der Hand Tizians, mag dahingestellt bleiben. Auch über die andern Tizian zugewiesenen Zeichnungen sind trotz Morelli die Akten wohl noch nicht geschlossen. Besondere Hervorhebung verdienen noch die wundervolle Ledadarstellung von Sodoma (Tf. 35) und zwei Studien von Correggio (Tf. 8 und 50) und aus späterer Zeit eine großartige Grablegung von Fed. Baroccio (Tf. 63) und das Bildnis des Kunstsammlers P. Resta von Carlo Maratti (Tf. 70).

Die Zahl der abgebildeten deutschen Zeichnungen ist nicht groß. Von den drei hochbedeutenden Zeichnungen von Hans Holbein ist das Bildnis (Tf. 26) ein wahres Wunderwerk künstlerischer Stilisierung des unmittelbaren Naturbildes. Die drei Blätter von Dürer sind schon im großen Werke der Dürerzeichnungen abgebildet. Adam und Eva (Tf. 54) ist eine besonders gute Arbeit Hans Baldungs. Von einigen Veduten von Jan Breughel, dem einzigen Vertreter der Niederlande in der Publikation, ist vornehmlich die Ansicht des Forum Augusti in Rom (Tf. 69) von Interesse.

Die Publikation der Pembroke Sammlung bietet fast nur italienische Zeichnungen der Hochrenaissance. Das italienische Trecento ist nur durch eine sehr interessante, wenig spätere Kopie nach Giottos Navicella in S. Peter vertreten (Tf. 39), das Quattrocento durch eine Studie Antonio Pollaiolos zu seinem großen Kupferstiche mit dem Herkuleskampfe (Tf. 17), durch eine Zeichnung von Filippino Lippi (Tf. 18), dessen Schule auch die von Strong mit Vorbehalt Piero di Cosimo zugeschriebene Anbetung der Könige (Tf. 32) angehören mag, durch eine anatomische Pferdestudie von Verrocchio (Tf. 58), einen Francesco di Simone zugeschriebenen Skulpturenentwurf (Tf. 12) und endlich durch eine Studie zum Merkur im Cambio zu Perugia (Tf. 57), die Perugino als recht dürftigen Zeichner erscheinen lassen würde. Ein Hauptstück der Sammlung bildet ein prachtvoller Entwurf Leonardos zu einem Reiterdenkmal (Tf. 1), während alle andern von der Tradition als seine Werke bezeichneten Studien der Sammlung vom Herausgeber mit Recht

dem Meister selber abgesprochen werden (Tff. 15, 28, 29, 63, 64). Von seinen Schülern ist Cesare da Sesto mit einer hl. Familie (Tf. 5) vertreten und, wie ich glaube, auch Luini, denn die alte Inschrift »Lovini Milanese« auf der von Strong D. Campagnola zugeschriebenen Zeichnung (Tf. 54) scheint mir doch wohl ernste Beachtung zu verdienen. Die Sodoma zugeschriebene Studie zum Fresko der Verlobung Mariae in S. Bernardino in Siena (Tf. 27) ist doch im Vergleich mit den echten Zeichnungen des Künstlers zu schwach, um als Original angesehen werden zu können.

Den Glanzpunkt der Publikation bilden die Zeichnungen Correggios, dem nicht weniger als 11 Blätter zugewiesen werden. Zu den schönsten Zeichnungen des Meisters gehören die herrliche Anbetung der Hirten (Tf. 2) und die Studie zur Verkündigung in der Annunziata in Parma (Tf. 25); auch in den Putten (Tf. 24), und in der Trophäe (Tf. 47) wird man Correggios Hand erkennen dürfen, die andern Blätter dagegen (Tf. 14, 35—38, 48, 56) müssen wohl noch mit einem mehr oder weniger dicken Fragezeichen hinter dem Namen des Meisters versehen werden. Von Parmigianino sind drei Studien abgebildet (Tff. 6, 34 und 45) und von Primaticcio zwei sehr wichtige Entwürfe für Zwickel im Schlosse zu Fontainebleau (Tff. 52, 53); auch die beiden Zeichnungen des besonders als Radierer interessanten Andrea Schiavone (Tff. 7 und 16) verdienen Beachtung.

Unter den Zeichnungen der römischen Schule ragt eine Studie Raffaels zu einer Darstellung der Ungläubigkeit des hl. Thomas (Tf. 22) hervor, die Strong mit Recht in die letzte Zeit der Tätigkeit des Künstlers verweist. Der Neptun von Perino del Vaga (Tf. 33) scheint mir interessant wegen seiner stilistischen Verwandtschaft mit Marcantons Kupferstich, dem »Quos ego«. Von den andern Blättern dieser Schule ist Giulio Romanos Jagd auf den Kalydonischen Eber (Tf. 51) hervorzuheben.

Von Werken norditalienischer Meister ist Nicolo Giolfinos Studie zu einem Fresko in der Cap. di S. Croce in S. Bernardino zu Verona (Tf. 4) das älteste. Der Entwurf zu der Lotto zugeschriebenen Madonna mit Heiligen in der Borghese-Galerie (Tf. 11) wird für die nähere Bestimmung dieses schönen Bildes noch Wichtigkeit gewinnen. Die angebliche Studie Tizians zu einem Gott Vater, der Sonne und Mond schafft (Tf. 9), wird man dagegen kaum ohne Kopfschütteln betrachten können; sie sieht doch allzu secentistisch aus. Von Veronese sehen wir einen Entwurf zum Deckenbild in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes (Tf. 3); die Pordenone zugeschriebene Zeichnung (Tf. 40) erinnert uns dagegen mehr an ferraresische Meister (etwa Ortolano?). Der Zweifel Strongs an der Echtheit der Romanino zugeschriebene Szene

aus der römischen Geschichte (Tf. 49) scheint mir nicht berechtigt angesichts einer schönen, Romanino genannten Zeichnung derselben Hand, die aus der Sammlung Beckerath in das Kupferstich-Kabinet zu Berlin übergegangen ist. Von spätern Italienern sind Annibale Carracci (Tf. 44), Guido Reni (Tf. 46), Baroccio (Tff. 8 und 50) und Salvator Rosa (Tf. 10) sehr gut vertreten.

Von nichtitalienischen Meistern bietet die Publikation nur vier Blätter, vor allem eine Studie Van Dycks zum Reiterbildnis des Count of Arenberg, jetzt in Holkham, dann eine Puttengruppe von Duquesnoy (Tf. 30), und eine, wie mir scheint, mit Unrecht Dirk van Staren zugeschriebene Zurückweisung des Opfers Joachims (Tf. 31) von einem holländischen Meister der Richtung des Lucas van Leyden und endlich eine Zeichnung von dem Miniaturmaler Isaac Oliver (Tf. 66).

P. K.

Ausstellungen.

Die Brügger Leihausstellung von 1902.

Von **Max J. Friedländer.**

Den im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift (S. 228 ff.) erschienenen Bericht v. Tschudis über den Eindruck, Inhalt und Charakter der Brügger Ausstellung altniederländischer Bilder ergänzend, ordne ich das gesamte Material kunstgeschichtlich. Der gegen den Schluß der Ausstellung von Georges H. de Loo (Georges Hulin) herausgegebene ausgezeichnete »catalogue critique« enthält einen großen Teil der Bestimmungen, die ich im folgenden notiere, indem der Verfasser jenes Kataloges und ich vielfach unabhängig voneinander zu denselben Ergebnissen gekommen sind. In nicht wenigen Punkten habe ich von dem Scharfblick dieses Gelehrten profitiert und in manchen anderen hat er meine mündlich oder schriftlich geäußerten Vorschläge übernommen, wie seine Zitierungen erkennen lassen. Im allgemeinen ist vieles, was die deutsche Kunstforschung seit Jahrzehnten vertreten hat, bei Gelegenheit der Brügger Ausstellung einem internationalen Forscherkreise klar geworden, wie eine Vergleichung der älteren Arbeiten Scheiblers, Justis, v. Tschudis mit den in den letzten Jahren publizierten belgischen und französischen Aufsätzen zeigt. Was die aus England geliehenen Gemälde betrifft, ist der Artikel v. Tschudis über die 1892 im Burlington Club veranstaltete Ausstellung (Rep. XVI, S. 100 ff.) und mein Bericht über die Leihausstellung in der New Gallery (Rep. XXIII, S. 245 ff.) zu vergleichen; was die aus Berlin gesandten Gemälde angeht, mein Bericht über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898 in dem Werke über diese Ausstellung (Berlin, G. Grote).

Eine kleine Gruppe altertümlicher Tafeln sollte die niederländische Kunst aus der Periode vor dem Genter Altar repräsentieren. Bei näherer Prüfung blieb jedoch nur von einer Tafel die Sicherheit der

niederländischen Provenienz bestehen. Für die Frage nach der Herkunft der Eyckschen Kunst wurde nichts gewonnen. Das Andachtsbild aus dem Hospice von Ypres (1), wie mir scheint, erst 1420 etwa entstanden, rührt von einem zurückgebliebenen Meister her und ist historisch von geringer Bedeutung. Viel wichtiger ist die bekannte Tafel mit dem Gekreuzigten und Heiligen aus S. Sauveur zu Brügge (4), aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Brügger Maler auf der Stilstufe des sogenannten Meisters Wilhelm, recht fein, wohl das beste flandrische Tafelbild dieser Periode.

Schon bei dem sehr interessanten kleinen Flügelaltar aus der Galerie Weber, der als „Broederlam" ausgestellt war (2), ist die Lokalisierung schwierig. Der Umstand, daß dieses Stück in einer Sammlung zu Dijon war, ist gewiß kein ausreichender Hinweis. Mit den berühmten, dem Broederlam in Dijon zugeschriebenen Flügeln hat diese Malerei nicht viel zu tun, am ehesten erinnert sie an niederländische Buchmalereien aus der Zeit um 1400. Noch schwieriger ist die Lokalisierung der Flügelbilder eines stark restaurierten Madonnentabernakels — mit Holzstatuette — aus dem Besitz des Herrn Ch. L. Cardon (3). Das derbe, provinziell zurückgebliebene Andachtsbild, die Madonna mit den Heiligen Peter, Paul, Magdalena und dem Donator aus der Kathedrale von Lüttich (5), von 1459 füge ich hier an, weil diese Tafel trotz der späten Entstehung zu den wenigen Malereien auf der Ausstellung gehörte, die von den Errungenschaften der van Eyck unberührt erschienen. In der Gegend von Lüttich ist fast nichts von der Malerei des 15. Jahrhunderts erhalten geblieben. Aus diesem Grunde ist dem Bilde übertriebene Beachtung gewidmet worden.

Mit Ausnahme der unvollendeten „Barbara" und des Mittelteils des Genter Altares war alles auf der Ausstellung, was Belgien von Jan van Eyck noch besitzt. Neben dem Pala-Altar (10), der besser als an seinem gewöhnlichen Standort zu sehen war, und dem Frauenbildnis (12) standen die kleine Antwerpener Madonna von 1439 (13) und die Tafeln mit Adam und Eva vom Genter Altar aus der Brüsseler Galerie (9), die wohl mit Recht ganz allgemein für eine Schöpfung des Jan van Eyck gehalten werden. Eine mittelmäßige Kopie aus der Tafel des Genter Altars mit den musizierenden Engeln — drei Engelsköpfe auf runder Fläche — war von Ch. L. Cardon ausgestellt (213). Die Madonnenfigur des Pala-Altars ist öfters kopiert worden. Eine von den beiden Nachahmungen, die auf der Londoner Leihausstellung in der New Gallery 1900 zu sehen waren, wurde auch hier gezeigt, das recht schwache Bildchen aus der Sammlung des Earl of Northbrook (11). Eine andere Kopie ist als die eine Hälfte eines

von 1513 datierten Diptychons in der Sammlung Bartels in Kassel zu finden.

Das erst vor wenigen Jahren bekannt gewordene Porträt aus dem Gymnasium zu Hermanstadt (15) bestand die Feuertaufe. Leider erscheint das Kolorit dieser Tafel nach der Reinigung etwas unharmonisch. Über das ehemals als früheste Arbeit Jans in der Literatur oft erwähnte Bild, die Bischofsweihe des Thomas von Canterbury (8), ist schon bei früheren Gelegenheiten Gericht gesprochen worden. Die Inschrift ist falsch, dieTafel stark übermalt, immerhin in einigen Partien gut genug erhalten, ein stilkritisches Urteil zu gestatten. Ein bestimmter, ziemlich schwacher, wahrscheinlich Brügger Meister von 1510 etwa hat diese Darstellung irgend einer Bischofsweihe gemalt. Alles, was auf den englischen Heiligen deutet, ist von dem Restaurator hinzugefügt. Ein Bild, merkwürdiger Weise ebenfalls im Besitz des Duke of Devonshire, ist von derselben Hand (147 — Abschied eines jugendlichen Heiligen). Viel gestritten wurde vor der Tafel mit den drei Frauen am Grabe Christi aus der Sammlung Cook zu Richmond (7). Die hohe Altertümlichkeit, der entschieden Eycksche Charakter und die außerordentliche Qualität dieser Malerei, also jene Eigenschaften, die v. Tschudi bei Gelegenheit der Burlington Club-Ausstellung 1892 energisch betont hat, wurden nicht von allen Beurteilern anerkannt, und die Gruppe derer, die das Bild ähnlich wie v. Tschudi beurteilten, zerfiel wiederum in zwei Parteien, indem die Frage »Jan oder Hubert« gerade hier dringlich gestellt wurde. Ich wage nicht, an die Beantwortung dieser Frage zu gehen, da die Scheidung der Hände im Genter Altar noch nicht gelungen ist. Das Cooksche Bild steht dem unteren Mittelbilde des Genter Altares näher als irgend eine andere Malerei. Daß die Tafel noch immer unterschätzt wird, liegt zum Teil wenigstens an dem Zustand, auf dessen recht erhebliche Mängel ich schon öfters hingewiesen habe. Viele Partien der Oberfläche sind verrieben und retuschiert, wie namentlich der Himmel, einiges in den Baulichkeiten des Hintergrundes, die Köpfe der heiligen Frauen und anderes.

Schwierigkeiten anderer Art bot das Löwener Triptychon, das, bis vor kurzem im Hause des Herrn Schollaert, von Herrn G. Helleputte (14) ausgestellt war. Dieser Flügelaltar soll aus St. Martin in Ypern stammen und ist besser beglaubigt als Arbeit Jans denn irgend eine andere Malerei, von den signierten Stücken abgesehen. Dennoch stellt sich vor dem Bilde selbst die freudige Gewißheit nicht ein. Die ganze Fläche scheint in neuerer Zeit übermalt zu sein. Die Kunst des van Eyck ist in der Ausführung nicht zu entdecken. In der Anlage, der Komposition, in den Hauptlinien der Zeichnung ist nichts, was der

beachtenswerten Überlieferung widerspricht, außer dem Kopf des Stifters, dessen Bartschnitt in die Zeit von 1570 weist. Ein sicheres Urteil ist bei dem Zustand des Werkes schwer abzugeben. Undenkbar wäre es nicht, daß wir nur eine Kopie vor uns hätten. Wahrscheinlich aber ist, daß der ursprünglich unvollendete Altar im 16. Jahrhundert mit einem neuen Stifterkopf versehen und später vollkommen übermalt worden ist, ein trauriger Rest, immerhin der noch nicht genügend beachtete Rest eines Eyckschen Originals.

Der aus der ernsteren Literatur verschwundene, in Katalogen aber immer wieder auftauchende Name »Margaretha van Eyck« stand bei dem hübschen kleinen Flügelaltar mit der Anbetung der Könige in der Mitte, der G. Donaldson (London; 327) gehört. Dieses Werk ist etwa 1490 von einem guten südniederländischen Meister ausgeführt, von dem mehrere Tafeln im Antwerpener Museum ganz ohne Grund unter dem Namen »Van der Meire« gezeigt werden (s. unten). Verständigerweise nicht mehr mit der Bestimmung »Margaretha v. Eyck« hatte Helbig (Lüttich; 48) sein aus der Sammlung Weyer stammendes, ziemlich charakterloses Andachtsbild, eine Arbeit von 1470 etwa, ausgestellt, von der früher in der Literatur öfters die Rede war. Man hat hier die Inschrift: »Margareta e eyc« zu finden geglaubt.

Petrus Christus war sehr reich vertreten, durch das signierte und von 1449 datierte bekannte Bild aus dem Besitz des Freiherrn v. Oppenheim (17), durch das allgemein anerkannte Bildnis eines jüngeren Mannes, das aus der Northbrook-Sammlung in den Besitz George Saltings übergegangen ist (18), durch die miniaturartige figurenreiche Kreuzigung aus Wörlitz (19), und durch eine leider nicht gut erhaltene, im landschaftlichen Grunde und auch sonst vielfach verputzte »Beweinung Christi«, die Herr Ad. Schloß aus Paris gesandt hatte (325). In dieser Gesellschaft stand das stattliche Breitbild mit der Beweinung Christi aus der Brüsseler Galerie (20), die durch ein wunderliches Versehen vor einiger Zeit mit Ouwater in Verbindung gebracht worden ist, und es wurde klar, daß Scheibler, Bode und andere deutsche Kenner ganz mit Recht die Zuschreibung an Petrus Christus vertreten hatten. Nach einer interessanten Beobachtung Hulins wäre die Tafel bald nach 1460 entstanden. Ein Edikt von 1460 befahl den Edelleuten eine vollkommene Rasierung des Hauptes. Der ganz und gar geschorene Schädel des Mannes zur Rechten ist wirklich sehr auffällig. Daß die Figur der zusammensinkenden Maria durch die entsprechende Figur in Rogers berühmter Kreuzabnahme angeregt ist, wurde schon früher bemerkt. Werden wir durch diese Beobachtungen nach Löwen und in relativ späte Zeit gewiesen, so erscheint es nicht weiter merkwürdig,

daß der stets anlehnungsbedürftige Meister sich bei diesem Versuche monumentaler und dramatischer Gestaltung wie an Roger, so auch an Dirk Bouts gehalten hat. Sein ältestes in Brügge ausgestelltes Bild ist wohl die Wörlitzer Kreuzigung.

Die recht unbedeutende kleine Kreuzigung aus der Galerie Novak in Prag scheint die Arbeit eines wesentlich kopierenden Malers zu sein, der sich an Petrus Christus, aber freilich auch an Roger angelehnt hat (186).

Roger van der Weyden war vielfach gegenwärtig auf der Ausstellung. Nicht daß er mit Schöpfungen seiner Meisterschaft eine unmittelbare Wirkung geübt hätte, wie im Escurial und in der Berliner Galerie, aber seine Kompositionstypen wurden das allgemeine Gut der niederländischen Maler. Niemand ward soviel kopiert wie er; der Meister von Flémalle und Memling, abgesehen von den vielen kleineren Nachfolgern, verdanken ihm viel. So wenige sichere eigenhändige Werke dieses großen Meisters zu sehen waren, so oft müssen wir seinen Namen anrufen, um die kunstgeschichtliche Position geringerer Bilder anzudeuten.

Als Originalwerk des Meisters fast allgemein anerkannt und als neue Erscheinung mit besonderem Interesse betrachtet wurde die „Beweinung Christi“ (25), die das Brüsseler Museum 1901 auf der Auktion Pallavicini-Grimaldi in Genua erworben hat. Die Komposition ist des großen Dramatikers würdig, ihre Nachwirkung in Darstellungen der Brügger Schule (Gerard David, Memling) mehrfach zu bemerken. Die Berliner Galerie hat ganz kürzlich aus Italien eine im Stile Rogers ausgeführte, in der Komposition nahverwandte Darstellung erworben (an die Stelle der knieenden Magdalena des Brüsseler Bildes ist hier die Stifterfigur getreten). Der starke stimmungerregende Farbeneindruck des Brüsseler Gemäldes ist fremdartig, rührt aber wohl zum größeren Teil von gefärbtem Firniß her. Eine bessere, dem Roger noch näher stehende Gestaltung derselben Komposition befindet sich bei dem Earl of Powis in London.

Das vom Grafen Wilczeck ausgestellte Lukas-Bild (116), das auch auf der Münchener Leihausstellung 1901 war, ist offenbar nur eine sorgfältige Kopie nach Roger aus der Zeit um 1500. Eine weit bessere Replik besitzt das Museum in Boston. Von diesem Lukas-Bilde, als dessen Original wohl doch mit Recht die Münchener Tafel angesehen wird, stammt eine lange Reihe von Halbfiguren der Madonna ab. Roger hat den zwischen 1450 und 1470 allgemein gültigen Typus des Marienbildes geschaffen.

Der Qualität nach geordnet, standen auf der Ausstellung: die von Mr. Matthys in Brüssel ausgestellte Madonna (28) gut erhalten und

namentlich im Kopf Mariae ganz in der Art des Meisters, zumal mit dem Medici-Bild in Frankfurt zusammengehend (die mangelhaft gezeichneten Augen des Christkindes machen bedenklich); die Madonna aus der Sammlung des Chevalier Mayer v. d. Bergh (113), eine gegenseitig in der Komposition mit dem zuletzt genannten Bild ziemlich genau übereinstimmende Darstellung, mit dem Datum 1441(?) in etwas wunderlicher Form auf dem Rahmen, von einem tüchtigen Nachfolger Rogers; die Halbfigur der Madonna, die Mr. Nardus eingesandt hatte (144) nah verwandt einem kürzlich aus deutschem Privatbesitz für die Brüsseler Galerie gekauften Bilde, und wie dieses, etwas bessere, Stück von einem kopierenden Nachfolger Rogers; das vom Baron d'Albénas geliehene Bild (94), dessen Meister freilich außer dem Vorbilde Rogers auch dasjenige des Dierick Bouts vor Augen hatte.

Unter den Bildnissen schien mir ein sicheres und vollkommen erhaltenes Original von der Hand Rogers das Frauenporträt aus Wörlitz (108). Der scharfe Typus des Meisters ist in der Porträterscheinung durchaus deutlich. Die meisterhaft gezogene reine und große Linie, die Sparsamkeit der Schatten, die Bildung des etwas vorgeschobenen Mundes und der Augen, alles ist besonders charakteristisch für den Meister und durchaus seiner würdig. Von den Männerporträts machen zwei ernstlich und erfolgreich Anspruch darauf, für Originale des Meisters gehalten zu werden: das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren, ausgestellt als „Pierre Bladelin" — wohl mit Unrecht, die Ähnlichkeit mit dem Donatorenbildnis in Berlin ist nicht groß — aus der Sammlung R. v. Kaufmann (26), und das ganz und gar verputzte Porträt eines jüngeren Herrn (27) aus dem Besitz des Herrn Ch. L. Cardon in Brüssel.

Als Arbeit Rogers wird von den besten Kennern die kleine überaus fein durchgebildete »Madonna« der Northbrook-Galerie betrachtet, die früher als »Jan van Eyck« galt und oft schon ausgestellt war (30). Das Täfelchen gehört zu einer festgeschlossenen Gruppe, die sich aus dem »Werke« des Meisters heraushebt. Hierher gehören die kleine stehende Madonna in Wien, die hl. Katharina ebendort, die kleine Verkündigung in Antwerpen und die Visitationen in Turin und Lützschena und eine Verkündigung im Louvre. Ich kann mich nicht dazu entschließen, diese Gruppe zierlicher Arbeiten von den sicheren Arbeiten des Brüsseler Meisters abzutrennen.

Von jener Darstellung der Kreuzabnahme, die häufiger als irgend eine andere Komposition des 15. Jahrhunderts wiederholt worden ist, jenem Hochbilde, in dem der Leib Christi bis zu den Knien sichtbar und Maria, Johannes und Nikodemus dargestellt ist, befand sich auf der

Ausstellung ein besonders gutes Exemplar (335, Dr. Jurié de Lavandal, Wien). Das verschollene Original, das wahrscheinlich in Brügge gewesen ist (hier gibt es mehrere alte Wiederholungen), war sicher ein Werk Rogers, wie ein vergleichender Blick auf die reichere Kreuzabnahme im Escurial lehrt.

Die Nachwirkung der Kunst Rogers ist nicht auf Brüssel, nicht auf Brabant beschränkt, sie reicht tief nach Flandern hinein. Eine ganze Anzahl interessanter Werke auf der Ausstellung zeigten als einziges für uns faßbares Merkmal zur kunstgeschichtlichen Bestimmung mehr oder weniger ausgeprägte Spuren der Rogerschen Anregungen.

Ein bedeutender Nachfolger Rogers hat die Tafel in der Kathedrale von Antwerpen geschaffen, die nebeneinander links die Zurückweisung des Opfers im Tempel, rechts die Vermählung Mariae und Josephs zeigt (29). Der von Roger nicht ganz leicht zu unterscheidende, aber weit weniger sicher und auffallend ungleichmäßig zeichnende Meister, der eine flackrige Lichtführung liebt und die Einführung vieler porträtmäßiger, etwas chargierter Köpfe, hat, wie mir scheint, auch die Beerdigung eines Bischofs in der Londoner National Gallery gemalt, wahrscheinlich auch den Edelheer-Altar in Löwen, das Mittelstück nach Roger kopierend, und endlich das hübsche Porträt einer Frau, das in Brügge zu sehen war (96, J. P. Heseltine). Wie nahe der Werkstätte Rogers wir mit dieser Gruppe von Bildern noch sind, wird bei einer Vergleichung des Altars von Cambrai (Prado) klar. Wir finden in diesem Altar, der urkundlich von Roger herrührt, an dem der Meister selbst aber offenbar nicht viel getan hat, Architekturmotive wieder, die wir von dem Bilde der Antwerpener Kathedrale her kennen.

Der Werkstatt Rogers angehörig, oder doch von einem treuen Schüler des Meisters gemalt sind die beiden Altarflügel mit je zwei Heiligen, geliehen von Ch. Sedelmeyer (97) die noch den strengen Stil unaufgelöst zeigen.

Der Meister von Flémalle hat gewiß seine historische Stellung dicht bei Roger, sei es, daß er ein Schüler Rogers war, sei es, daß er mit Jacques Daret identisch, wie eine neue geistreiche Hypothese vorschlägt, als Mitschüler Rogers anzusehen ist. Als ein unbezweifeltes Original von seiner Hand stand die bekannte Madonna aus der Somzée-Sammlung (23) auf der Ausstellung, tadellos erhalten, bis auf eine kleine übermalte Fläche. Das Bild ist mit den anderen in Brügge ausgestellten Stücken dieser Sammlung an eine Londoner Firma verkauft worden.

Sonst waren nur Kopien nach Schöpfungen dieses Meisters zu

sehen, da auch die Dreifaltigkeit mit Engeln aus der Löwener Galerie (206), die öfters für ein Original gehalten worden ist, nur als ziemlich grobe Nachahmung aus der Zeit um 1500 betrachtet werden kann. Wichtig unter den Kopien, nicht sowohl wegen der Eigenschaften der Ausführung, wie vielmehr wegen der Bedeutung des zugrunde liegenden Urbildes ist das Triptychon aus Liverpool mit der Kreuzabnahme Christi (22). Ein Fragment des Originals, der böse Schächer, ist in der Frankfurter Galerie erhalten. Der ursprünglich wahrscheinlich in Brügge stehende Flügelaltar war bei geöffneten Flügeln mindestens 4 m breit und 2 m hoch, gehörte zu den größten Werken der altniederländischen Malerei, und war wahrscheinlich das Hauptwerk des Flémaller Meisters. Teile dieses gewaltigen Werkes sind oft kopiert worden, so in dem Breitbilde zu S. Sauveur in Brügge, das mit Unrecht dem Gerard van der Meire (s. unten) zugeschrieben wird (120), in einem oft erwähnten Kupferstich des Bandrollen-Meisters und in einer Tafel mit der Kreuzabnahme, die Herr E. Schweitzer in Berlin kürzlich aus dem Florentiner Kunsthandel erworben hat.

In der Tafel der Gregorsmesse, aus der Galerie Weber (156), die v. Tschudi ganz mit Recht als Kopie nach dem Flémaller Meister bezeichnet hat, wurde die — merkwürdig späte — Jahreszahl 1514 entdeckt (die letzte Stelle der Zahl nicht ganz deutlich). Eine Wiederholung dieser Komposition (das Original?) befindet sich in Lissabon und ist publiziert von dem Besitzer des Bildes J. Moreira (mit dem wunderlichen Titel: Un problème de l'art, l'école portugaise créatrice des grandes écoles).

In ziemlich losem Zusammenhang mit dem Meister von Flémalle steht die hübsche aus der Zeit um 1500 stammende Madonna am Kamin, mit Engeln (24) aus der Sammlung des Sir Fr. Cook, deren Komposition einige Verwandtschaft zeigt mit der bekannten Petersburger Madonna des Meisters.

Wahrscheinlich geht die in mehreren Wiederholungen bekannte vor einer Kirchenapsis stehende säugende Madonna auf den Flémalle-Meister zurück. Ein besonders gutes Exemplar dieser Komposition befindet sich im Privatbesitz zu Gratz. Auf der Ausstellung war ein Exemplar aus englischem Besitz (89; James Mann) ein Triptychon — die selten fehlenden beiden musizierenden Engel auf den Flügeln (übrigens mit vertauschten Plätzen) —, eine mittelgute Arbeit, noch aus dem 15. Jahrhundert. Von einer freieren Wiederholung der Hauptfigur in einem Altarbild des Pseudo-Mostaert wird noch die Rede sein.

Die predellenartige, derb gemalte, aber höchst charaktervolle Tafel aus der Kirche von Hooghstraeten (341) mit Szenen aus der Geschichte

Josephs, eine anscheinend nicht in einem Zentrum der niederländischen Kunsttätigkeit entstandene Arbeit von 1440 etwa läßt sich, soweit ich sehe, nicht besser bestimmen als durch Hinweis auf eine deutliche, wenn auch nicht sehr tief reichende Stilverwandtschaft mit dem Flémalle-Meister und ein Hinweis nach derselben Kraftquelle bleibt auch als einziges Mittel, jene vier merkwürdigen, kaum nach 1460 entstandenen vier Kirchenväter aus dem Besitz des Herrn Le Roy (Paris; 318) kunsthistorisch unterzubringen.

Die im Gesamtcharakter altertümliche, nicht sehr bedeutende Andachtstafel aus S. Sauveur in Brügge (6 — Crucifixus, Maria und Stifter) erinnert in der Figur des Gekreuzigten entschieden an den Meister von Flémalle, dessen Tätigkeit auch sonst Spuren in Brügge hinterlassen hat.

Ich füge eine Reihe mittelguter Werke an, die zwischen 1450 und 1500 entstanden, wahrscheinlich in der Brabanter Gegend, nicht anders als durch unbestimmte Beziehungen zu Roger kunstgeschichtlich bestimmt werden können.

Daß die Madonna aus der Galerie Oppenheim ganz und gar nichts mit Gerard David (133) zu tun hat und daß sie in der Komposition genau übereinstimmt mit einer Madonna im Besitz des Earl of Crawford (132, mit falchem Dürer-Monogramm), habe ich schon früher bemerkt. Die Komposition, die als Mittelstück eines Triptychons in Lille (legs Reynart — auf den Flügeln: Engel) vorkommt, geht vielleicht auf Roger zurück. Die beiden Exemplare auf der Ausstellung sind sehr verschiedenartig in der Ausführung und schwerlich in einer Werkstatt entstanden. Das englische Bild ist weich, mit voller Farbe gemalt, ähnlich wie die vorhin erwähnte „Madonna“ der Cook-Sammlung (24), während das Exemplar der Sammlung Oppenheim trocken und nüchtern, ohne Luft- und Raumvorstellung, wie eine Stickerei, ausgeführt ist und durch diese Eigenschaften der Ausführung an zwei unbedeutende Flügel mit weiblichen Heiligen erinnert, die von L. Harris geliehen waren (404, 405.)

Im losen Zusammenhang mit Rogers Kunst erschienen zwei schwache Werke, das von M. Colnaghi ausgestellte Diptychon mit Philippe Hinckaert als dem Stifter (31) und die kleine helle und nüchterne Beweinung Christi, die A. H. Buttery geliehen hatte (214). Hier und dort ist die Magdalenenfigur der berühmten Kreuzabnahme Rogers entnommen. Das Diptychon ist kaum vor 1470, die kleine einzelne Tafel kaum vor 1490 entstanden.

Von einem interessanten Nachfolger Rogers, von dessen Hand die Brüsseler Galerie die Darstellung eines vor Bischöfen predigenden Bischofs besitzt, ist die altertümliche Tafel, auch mit der Darstellung

einer Predigt (344; von de Walle, Brügge). Vielleicht gehören die beiden Stücke zusammen. Das Bild in Brüssel stammt aus Brügge! Die Maßverhältnisse kann ich nicht vergleichen, da die Maßangabe im Brüsseler Katalog offenbar irrtümlich ist. Von demselben Meister, der mit einer spröden Technik eine fesselnde Zartheit der Empfindung, verbindet, rührt die Rückkehr des hl. Bruno in die Karthause her, eine bescheidene, von besonderer Poesie erfüllte Tafel (171, Baron Bèthune). Ich glaube, wir haben hier einen zu Brügge um die Mitte des 15. Jahrhunderts tätigen Meister vor uns. Einige Stileigenschaften gemeinsam mit dieser Gruppe von drei Bildern zeigt das Triptychon mit der Gregormesse in der Mitte, das durch die Versteigerungen Ruhl, Habich, Hoesch, Huybrechts gegangen und nun von Herriman (Rom; 87) ausgestellt war. Diese schwache Malerei, in der älteren Literatur stark überschätzt, steht nicht auf der Höhe der stilverwandten Werke.

Ein bestimmter, um 1480 in den Südniederlanden tätiger Meister, der von Bouts vielleicht mehr als von Roger bestimmt ist, und dessen scharfe, häßliche Typik leicht wiederzuerkennen ist, hat die Altarflügel geschaffen, die in falscher Zusammenstellung als ganzer Altar auf der Ausstellung zu sehen waren (110; Ch. L. Cardon, Brüssel). Dargestellt ist die Königin von Saba vor Salomon mit Geschenken, auf dem anderen Flügel: ein Bote vor David (?); auf den Rückseiten, jetzt neben den Innenbildern: die Verkündigung. Das verschollene Mittelstück zeigte wahrscheinlich die Anbetung der Könige. Das Hauptwerk dieses Meisters ist der auf der Auktion Feschenbach zu Köln versteigerte, jetzt im Kölner Museum bewahrte große Altar (einige Teile hier von einem Schüler) mit der Heimsuchung, dem Passafest und anderen Darstellungen. Im Besitz der Herren v. Radowitz in Madrid befindet sich ein kleiner Altar mit Holzschnitzerei in der Mitte, dessen Flügel von demselben Meister herrühren, und endlich ist die interessante Tafel mit dem Götzendienst Salomons, die am 9. Dezember 1902 bei Muller in Amsterdam verkauft worden ist (aus Middelburg stammend, jetzt im Rijksmuseum zu Amsterdam), von ihm.

Mit ruhiger Sicherheit und besonders großem Erfolg konnte auf der Ausstellung die Persönlichkeit des Dierick Bouts erkannt, konnte das ihm Zugehörige aus dem reichen Material gesondert und geordnet werden, weil der mittlere Hauptteil seines beglaubigten und überdies tadellos erhaltenen Löwener Werkes, das Abendmahl Christi, als Maßstab und Ausgangspunkt gegenwärtig war (36). Zwischen dem März 1464 und dem Februar 1468 war Bouts an dem Sakramentsaltar tätig, er sollte während dieser Arbeit nichts anderes unternehmen und allen Fleiß und alle Kunst daran wenden.

Nicht eigentlich beglaubigt, aber durch alte, von der Stilkritik bestätigte Tradition als Schöpfung desselben Meisters geltend stand auch der andere Altar aus der Löwener Peterskirche auf der Ausstellung (35), das Martyrium des hl. Erasmus. Mit unbeholfener Feierlichkeit und naiver Sachlichkeit ist der furchtbare Vorgang geschildert. Die wunderbar sorgsame, aber etwas befangene Durchführung scheint darauf zu deuten, daß dieses, übrigens vollkommen erhaltene Werk eher vor, als nach dem Sakramentsaltar entstanden ist. Der Hippolytus-Altar aus Brügge wird seines grausigen Motivs wegen stets in engem Zusammenhang mit dem Erasmus-Altar erwähnt. Die Arbeit steht nicht ganz auf der Höhe der Löwener Altäre, sei es daß die Gestaltungskraft des Meisters im Schwinden war, als er dieses Werk ausführte, sei es, daß er hier nicht seine ganze Kraft einsetzte. Zweifel an der Autorschaft halte ich für unberechtigt. Übrigens ist die Tafel nicht ganz so gut wie die beiden Löwener Stücke erhalten.

Mit der grau in grau gemalten Figur Johannes des Täufers aus Wörlitz (219) war ein Teil eines zerstreuten Altares auf der Ausstellung. Man sieht in der Figur des Evangelisten Johannes in München, der Gefangennahme Christi ebendort, der Auferstehung Christi in Nürnberg und diesem Wörlitzer Stück zwei beiderseitig gemalte Altarflügel. In den Maßen stimmt das Wörlitzer Bild genau zu der Gefangennahme Christi, während die beiden anderen Stücke, unter sich gleich groß, wesentlich breiter sind. Für diese Abweichung der Breitenmaße weiß ich keine Erklärung zu geben.

Zwei Tafeln aus der Galerie Thiem bewährten sich in der Nachbarschaft des Löwener Abendmahls als echte Schöpfungen des Dierick Bouts, das kleine wundervoll erhaltene, aus Mailand stammende »Gastmahl bei Simon« (39) und das mindergut erhaltene Bild mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes — im Hintergrunde die Türme von Brüssel (40), das ehemals zu Wien in der Sammlung Fr. Lippmann gewesen ist und angeblich von Malta stammt. Die Komposition des »Gastmahls bei Simon« kommt mindestens in drei alten Kopien vor (Brügge; Brüssel, Galerie; Pariser Privatbesitz). Mit noch größerer Sicherheit als in dieser Kreuzigung wurde die Formauffassung des Löwener Meisters in dem Porträt eines Mannes (38) aus der Galerie Oppenheim wiedererkannt, das dieser Sammler so glücklich war zusammen mit zwei anderen ausgezeichneten altniederländischen Porträts vor einigen Jahren zu erwerben. Das tadellos erhaltene Bildnis erinnert mit der hohen Kopfform, den geradlinigen Zügen an die Bildnisse der Gerechtigkeitstafeln in Brüssel und gehört der letzten Zeit des Meisters an. Den Freunden der Berliner Galerie war das Fragment mit dem anbetenden Joseph, das Herr Noll

aus Frankfurt a. M. geliehen hatte (44), sehr interessant, insofern wie es ein Rest jener Tafel ist, von der ein anderes Stück, die Halbfigur Mariae, sich in Berlin befindet. Der ausgestellte Teil ist nicht ganz so gut erhalten wie das Berliner Fragment. Die Bestimmung auf Dierick Bouts ist vor langer Zeit von Scheibler vor dem Berliner Bildchen getroffen worden, namentlich wohl im Hinblick auf das zierliche Triptychon mit der Anbetung der Könige in München. Eine alte Kopie der ganzen Tafel befindet sich im Berliner Privatbesitz.

Eine höchst interessante Darstellung des hl. Lukas und der Madonna, in der Komposition angeregt durch die berühmte Tafel Rogers, ganz im Stil des Bouts, fand auf der Ausstellung viel Beachtung als eine neue Erscheinung. Das im Besitz des Lord Penrhyn (115) befindliche Bild ist leider scharf geputzt und nicht im besten Zustand. Die Landschaft und die Gestalt des Evangelisten sind des Meisters würdig, während die plumpen Gestalten der Gottesmutter und des Kindes der Bestimmung zu widersprechen scheinen. Vielleicht haben wir hier eine vergleichsweise frühe Schöpfung des Löwener Meisters vor uns. Nur als frühe Arbeiten in das »Werk« des Meisters aufzunehmen wären auch die beiden kleinen Madonnenbilder aus dem Besitz der Mrs. Stephenson Clarke (43. 54). Das bessere dieser Täfelchen (43) zeigt eine Anordnung mit Garten und Baulichkeiten, wie sie die holländischen Maler des 15. Jahrh., aus deren Kreis Bouts hervorgegangen ist, liebten. Die Halbfigur der Madonna aus dem Besitz des Grafen Fr. Pourtalès (269) weiß ich auch jetzt, wie bei Gelegenheit der Berliner Renaissance-Ausstellung, nirgends besser als im »Werk« des Löwener Meisters unterzubringen.

Der als »Meister der Himmelfahrt Mariae« seit einigen Jahren in der kunstgeschichtlichen Literatur oft genannte Meister hängt aufs engste mit Bouts zusammen, dessen Kompositionen er wiederholt, dessen Formenbehandlung er nachahmt. Viel Eigenes hat er nicht zu bieten. Die Hypothese, daß wir in ihm den Sohn des Dierick Bouts, Albert Bouts zu sehen hätten, ist leicht zu begründen. Von ihm war das Doppelbild aus der Sammlung Crews, Moses vor dem brennenden Busch und Gideon (41), eigentlich zwei Altarflügel, die unglücklich zusammengesetzt sind (von v. Tschudi auf der Burlington Fine Arts Club-Ausstellung richtig bestimmt) wiederzusehen. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören die beiden Altarflügel mit Heiligen und geistlichen Stiftern aus der Sammlung v. Kaufmann (141. 142).

Die häufig vorkommenden Brustbilder Christi und Mariae in mehreren Varianten scheinen ganz besonders in Löwen beliebt gewesen zu sein. Fast stets, auch in schwächeren und vergleichsweise späten

Stücken dieser Art ist der Stilzusammenhang mit Diérick Bouts deutlich, während im 16. Jahrhundert das Vorbild des — aus Löwen stammenden — Quinten Matsys maßgebend wird.

Die Brustbilder Christi und Mariae, die auf der Ausstellung zu sehen waren, stelle ich hier zusammen, so weit sie den Stilcharakter des 15. Jahrhunderts zeigten:

365 (van Speybrouck) Maria. Aus den Versteigerungen Clavé und Haberthür. Genau entsprechende Bilder im Louvre, in der Londoner National Gallery (mit Christus als Gegenstück), auf der Versteigerung Westenberg (1902) und sonst. Alte Kopie nach D. Bouts.

238 (de Somzée) Christus, ganz von vorn. Nachfolger des D. Bouts.

252. 253 (Vte Ruffo) Christus und Maria. Gegenstücke. Meister der Himmelfahrt Mariae.

237 (Dr. Martius, Kiel) Christus. Meister der Himmelfahrt Mariae.

95 (Dr. Hofstede de Groot, Haag) Christus und Maria, auf einer Tafel nebeneinander. Der Kopf Christi restauriert. Meister der Himmelfahrt Mariae.

239 (Peyralbe, Brüssel) Christus. Schwache Nachahmung des typischen Löwener Vorbildes.

248 (Bequet, Namur) Christus. Ziemlich schwache Nachahmung des typischen Löwener Vorbildes.

193. 194 (S. Gilles, Brügge) Christus und Maria. Gegenstücke. Stil des Meisters von S. Sang, um 1510 (s. unten).

Die Nachwirkung des Dierick Bouts war — von dessen Brustbildern Christi und Mariae abgesehen — nicht stark fühlbar unter den ausgestellten Werken. Am ehesten von seiner Typik beherrscht schien mir die um 1490 entstandene Darstellung des Pfingstfestes (53, Brügger Privatbesitz).

Die große Kunst des Hugo van der Goes war auf der Ausstellung durch den „Marientod“ aus der Brügger Akademie vertreten (51). Man schien endlich die von der deutschen Kunstforschung schon vor Jahrzehnten vorgeschlagene Zuschreibung anzuerkennen, während noch immer die sonderbare Behauptung wiederholt wurde, die Tafel sei schlecht erhalten. Sie ist in Wahrheit ungewöhnlich gut erhalten, und die auffällig kühle, bläuliche Tönung, die etwas scharfen Farbenkontraste, hier ungemildert und nicht verfälscht durch warm tönenden Firniß, sind dem Meister eigentümlich. In der dramatischen Lebhaftigkeit, der Tiefe des Ausdrucks, der Mannigfaltigkeit der Gesten, in der Meisterschaft der Zeichnung, im Verständnis des Körperbaues steht dieses

Bild vielleicht unter allen altniederländischen Werken an erster Stelle. Bei weitem nicht so charakteristisch, weder in den Typen noch in der Färbung, scheint mir der kleine Flügelaltar mit der Anbetung der Könige, den der Fürst Liechtenstein geliehen hatte (52), ein überaus köstliches, emailartig funkelndes Werk, dessen Komposition in eigentümlicher Art durch die engen Raumverhältnisse beschränkt ist.

Schließlich ist das Stifterpaar in dem Hippolytus-Altar des Dierick Bouts von van der Goes! Diese höchst merkwürdige Tatsache, die vor Jahren schon v. Tschudi bemerkt hatte, wurde unter den günstigen Beobachtungsverhältnissen deutlich. Die in tiefer schwärzlich violetter Tönung des Kostüms, mit weißlichem Teint, ungemein eindrucksvoll im Umriß und koloristisch reizvoll im Gegensatz zu dem hellen Grün der Landschaft sich heraushebenden Stifterfiguren lassen die — in diesem Falle besonders schwächliche — Leistung des Löwener Meisters weit hinter sich. Von Goes (nicht von Bouts) ist auch die einfarbige Heiligenfigur auf der Rückseite des Stifterflügels. Wahrscheinlich hinterließ Bouts den Altar unvollendet bei seinem Tode, im Jahre 1475, und Goes führte den Auftrag zu Ende. So wäre ein Datum für das Werk des einen und des anderen Meisters gewonnen.

Das aus der Spitzer-Sammlung stammende Täfelchen mit der Halbfigur der Gottesmutter, das jetzt Frau O. Hainauer gehört (107), hat in der Zeichnung, namentlich der Hände, vieles, was an van der Goes erinnert, ist für den Meister selbst aber zu gering.

Eine sehr häufig, zumeist in sehr geringwertigen Wiederholungen vorkommendes Brustbild der Kreuzabnahme, das in Brügge durch ein Exemplar aus der Galerie von Tournay (388) vertreten war, geht auf Hugo van der Goes zurück, wovon man sich vor den besten Exemplaren, z. B. in Neapel, leicht überzeugen kann.

Ein tüchtiger Meister, der vor 1470 tätig war und in den Typen etwas an Hugo van der Goes erinnert, hat derb aber ernst und großzügig die Tafel mit einem Donator (angeblich Hieronymus de Busleyden) und dem hl. Hieronymus (101; F. P. Morrell, London) gemalt, vielleicht derselbe Meister, von dem die schwere Halbfigur des Jacobus maior (99; Vincent Bareel, Cappellen) herrührt.

Hier sei des Gerard van der Meire gedacht, von dessen Tätigkeit wir keinerlei Vorstellung haben. Die verschiedenen Stücke, die diesem Meister in Belgien zugeschrieben werden, sind von verschiedenen Meistern, und keines davon ist nachweislich ein Werk Gerards. Das wichtige Bild, das unter diesem geheimnisvollen Namen gezeigt wird, die breite, sehr bedeutende, um 1460 entstandene Tafel in S. Bavo zu

Gent, war nicht auf der Brügger Ausstellung, wo ich auch vergeblich nach einer Arbeit derselben Hand gesucht habe.

Dagegen war auf der Ausstellung die predellenartige Darstellung der Einnahme Jerusalems (119; de Ruyck, Gent), die früher öfters dem van der Meire zugeschrieben und als Predelle des Triptychons in S. Bavo betrachtet worden ist. Nach Weale stammt diese namentlich kulturhistorisch bemerkenswerte Tafel aus einer Kapelle in der Krypta der Genter Kathedrale. Wie dem auch sei, im Stilcharakter hat sie mit dem Triptychon nichts zu tun und erscheint um ein Menschenalter jünger.

Ein ganz anders gearteter Maler, ein wesentlich kopierender unerfreulicher Brügger, hat die breite Tafel mit Passionsdarstellungen geschaffen, die zu S. Sauveur in Brügge traditionell Gerard van der Meire genannt wird. Das Datum »1500« auf dem Rahmen ist glaubhaft. Der Maler hat dem großen Altar des Flémalle-Meisters bekanntlich mehrere Figuren entnommen (s. oben). Von der Hand dieses Malers, den man den Brügger Meister von 1500 nennen könnte, besitzt die National Gallery zu London eine sehr genau, aber sehr trocken, mit Anlehnung an Schongauer, ausgeführte Ecce homo-Darstellung, und der Prado ein Bild mit dem Eselswunder des hl. Antonius.

Endlich stehen im Museum zu Antwerpen mehrere Tafeln, dem Gerard van der Meire zugeschrieben, die von einem liebenswürdigen, ziemlich fruchtbaren Meister herrühren, der um 1510 tätig, auf der Ausstellung durch ein Triptychon mit der Anbetung der Könige (327; G. Donaldson »Margarete van Eyck« s. oben) vertreten war. Ein Hauptwerk dieses Malers, dessen Figuren etwas steif, dessen Landschaft besonders hübsch zu sein pflegt, befindet sich in der Sammlung des Chev. Mayer van den Bergh zu Antwerpen, eine Anbetung der Könige. Sonst kenne ich noch mehr als 10 Bilder von seiner Hand.

Memling war überaus reich vertreten. Die Werke aus dem Johanneshospital gaben mit ihren Daten ein festes Gerüst. Die überallher geliehenen Tafeln fügten sich ein, sodaß eine lange vielgliedrige und ununterbrochene Vorstellungskette geboten wurde. Im allgemeinen war das Ergebnis der Studien bei dieser einzigen Gelegenheit erfreulich positiv. Die allermeisten Bestimmungen wurden bestätigt. Ich reihe die Bilder Memlings auf, den Nummern des Kataloges folgend:

16 (Baron Oppenheim) Bildnis eines alten Mannes. Besonders feines Porträt aus der Frühzeit Memlings, nahe verwandt dem Bildnis des alten Mannes in Berlin. Nicht ganz tadellos erhalten. Nament-

lich die Hände höchst charakteristisch. Sonderbarerweise als ein Werk des Jan van Eyck ausgestellt.

55 (Antwerpen) Porträt des Medailleurs Spinelli (geb. 1430). Nach dem Alter des Dargestellten wahrscheinlich bald nach 1470 entstanden.

56 (Duke of Devonshire) Der Flügelaltar mit der Madonna und Heiligen, gestiftet von Sir John Donne. Wie Weale nachgewiesen hat, vermutlich 1468 entstanden.

57, 58 (Leopold Goldschmidt, Paris) Die Bildnisse des Thomas Portinari und seiner Gemahlin. Die erst kürzlich im Florentiner Kunsthandel aufgetauchten Tafeln leiden unter einem sehr schweren und gelben Firniß. Der Zustand unter dem Firniß ist etwas unklar und keineswegs einwandfrei, besonders der dunkle Hintergrund in dem Bildnis des Mannes ist verdächtig. Entstanden um 1475, etwa gleichzeitig mit dem Altar der Portinari, dem Meisterwerk des Hugo van der Goes.

59 (Brügge, Hospital) Der große Altar mit der Madonna und Heiligen. Das Datum auf dem Rahmen, 1479, ist nicht durchaus zuverlässig, aber wohl glaubhaft. Die Malerei ist stellenweise stark beschädigt und sehr mangelhaft restauriert. Arge Retuschen stören namentlich im Mittelfelde und auf der Außenseite. Am besten erhalten ist die Innenseite des linken Flügels.

60 (Brügge, Hospital) Der Floreins-Altar, inschriftlich beglaubigt und datiert 1479 auf dem Originalrahmen. Vollkommen erhalten und von höchster Feinheit.

61 (Brügge, Hospital) Der Flügelaltar mit der Beweinung Christi, gestiftet von Adriaen Reyns, datiert 1480. Früher öfters ganz mit Unrecht bezweifelt.

62 (Brügge, Hospital) Die Sibylle Sambetha, die porträtierte junge Frau ist durch spätere Aufschrift zur Sibylle gemacht worden. Glaubhaft datiert 1480.

63 (Leopold Goldschmidt) Madonna mit weiblichen Heiligen. Schon auf der Londoner Leihausstellung in der New Gallery, damals ausgestellt von Mr. Bodley, allgemein anerkannt. Schwache Kopie danach in der venezianischen Akademie. Unter gelbem Firniß nicht tadellos erhalten. Dem Stil nach um 1480 entstanden.

64, 65 (Brüssel) Die Bildnisse des Willem Moreel und seiner Gattin. Nach dem Alter des Dargestellten, der 1484 in dem Altar des städtischen Museums zu Brügge (66) dargestellt ist, wahrscheinlich noch etwas vor 1480 entstanden.

66 (Brügge, Städtisches Museum) Der große, von Moreel gestiftete Altar von 1484.

67 (Brügge, Hospital) Das Doppelbild der Madonna und des Martin van Nieuwenhove. Datiert 1487.

68 (Brügge, Hospital) Der Ursula-Schrein. Das oft angegebene Datum »1489« bezeichnet die Entstehungszeit dieses Werkes nicht mit Sicherheit, darf vielmehr nur als terminus ante quem betrachtet werden. Der Stil paßt aber sehr wohl zu diesem späten Termin. Die Erhaltung ist leider nicht vollkommen; einige Tafeln sind ein wenig verrieben.

69 (Brüssel) Martyrium des hl. Sebastian. Unter stark vergilbtem Firniß. Dem Stil nach bald nach 1470 entstanden.

70 (Baron Oppenheim) Porträt eines jüngeren Mannes. Um 1470 entstanden.

71 (Nardus, Paris) Bildnis einer alten Frau. Gegenstück zu dem Porträt des alten Mannes in Berlin. Aus der Sammlung Meazza in Mailand. Besonders fein empfundene Schöpfung aus der Zeit vor 1470.

72 (Fürst Liechtenstein) Madonna in Halbfigur. Die Tafel stellt ursprünglich wohl die Madonna in ganzer Figur dar und ist nur fragmentarisch erhalten. Aus mittlerer Zeit, von 1480 etwa.

73 (Haag, Mauritshuis) Bildnis eines Mannes. Höchst ausdrucksvoll. Aus mittlerer Zeit.

74, 75 (Hermannstadt, Gymnasium) Stifterbildnis eines Mannes mit seinem Sohne. Bildnis der Gattin des Stifters. Ausschnitte aus den Flügeln eines Triptychons, auf denen die Stifter mit Heiligen dargestellt waren. Der Grund stark übermalt. Bald nach 1480 dem Stil nach entstanden.

76 (Brocklebank, London) Fragment aus einer großen Tafel mit der Eccehomo-Darstellung. Der stark übermalte Rest einer sehr bedeutenden Schöpfung Memlings. Die wenigen erhaltenen Partien, namentlich der Kopf des Soldaten zu äußerst rechts, und die erste Hand vom linken Rande lassen die Art und die Qualität des Meisters deutlich genug erkennen. Das interessante Stück war in der New Gallery in London als „Massys“ ausgestellt,

77 (G. Salting, London) Bildnis eines jungen Mannes. Aus der Sammlung Felix. Die feingliedrigen Hände erinnern ein wenig an Roger. Dennoch glaube ich nicht, daß dieses sehr zarte und liebenswürdige Bild eine besonders frühe Arbeit Memlings ist. Es scheint nach 1470 entstanden zu sein.

78 (A. Thiem) Madonna mit einem Engel. Die reizende, nicht tadellos

erhaltene Tafel tauchte vor wenigen Jahren im Privatbesitz zu Mailand auf. Der steinerne Thron erinnert in den Dekorationsformen an denjenigen auf der großen Madonnentafel des Louvre, die der Spätzeit des Meisters angehört. Unser Bild erscheint ein wenig altertümlicher.

79 (Wörlitz) Madonna mit zwei Engeln. Diese Tafel ist eine der wenigen aus der Reihe der unter sich nah verwandten Madonnenbilder, die mich ein wenig befremdet. Die schwächliche Haltung wird vielleicht durch späte Entstehungszeit allein nicht ausreichend erklärt. In der Komposition dem bekannten Bilde in Florenz entsprechend, ist das Wörlitzer doch durchaus keine Kopie nach jener Tafel.

80 (Clemens, München) Die Geburt Christi. Das Täfelchen, das aus Spanien stammt, wurde schon auf der Münchener Leihausstellung 1901 als ein feines Werk Memlings begrüßt. Die seitdem vorgenommene Reinigung hat den Reiz erhöht. Vor 1470 entstanden.

81 (Fürst Liechtenstein) Madonna mit dem hl. Antonius und dem Stifter. Das Datum 1472 ist unecht, vielleicht aber beachtenswert und glaubhaft, da die Zahl von dem verlorenen Originalrahmen abgeschrieben sein könnte. Schon das Kostüm des Stifters zeigt, daß wir es in der Tat mit einer ziemlich frühen Arbeit des Meisters zu tun haben.

82 (Stephenson Clarke) Madonna mit zwei Engeln. Ganz und gar übermalt, aber an einzelnen Partien mit Sicherheit als Original Memlings zu erkennen.

83 (Baron L. Béthune) Madonna mit musizierenden Engeln. Sorgfältige und genaue Schulkopie der Nieuwenhove-Madonna; drei Engel recht ungeschickt hinzugefügt.

84 (Antwerpen) Das große Triptychon von Najera, das vor einigen Jahren für das Antwerpener Museum erworben worden ist. Wahrscheinlich für Spanien, in ungewohnt großen Verhältnissen von Memling ausgeführt und nicht besonders gut erhalten. Die laut gewordenen Zweifel sind ganz unberechtigt. Aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts.

85 (Fürst Radziwill) Die Verkündigung. Die Tafel von höchst eigenartiger Komposition und besonderer Feinheit in Empfindung und Durchführung wurde von Waagen als ein von 1482 datiertes Werk in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt. Jetzt ist von dem Datum nichts zu sehen. Vielleicht stand die Zahl auf dem ver-

lorenen Originalrahmen. Der reife Stil des Bildes entspricht wohl dem Datum 1482.

86 (Bachhofen, Basel) Der hl. Hieronymus. Aus der Sammlung Schubart. Teilweise schlecht erhalten und nicht besonders glücklich in der Anordnung, aber echt, aus der mittleren Periode.

91 (Fürst Doria, Rom) Beweinung Christi. Nicht in allen Teilen gut erhalten und unter trübem Firniß. Nach 1480 entstanden, später als die entsprechende Komposition in Brügge (61) und wesentlich später als der Flügelaltar mit der Beweinung Christi bei Herrn v. Kaufmann in Berlin (92).

92 (v. Kaufmann, Berlin) Flügelaltar mit der Beweinung Christi und den Heiligen Jacobus und Christoph auf den Flügeln. Aus der Sammlung Heath. Aus der früheren Zeit des Meisters, von 1470 etwa.

111 (Pacully, Paris) Die Einkleidung des hl. Ildefonsius durch die Madonna. Diese aus Spanien stammende Tafel scheint das Werk eines vortrefflichen Nachfolgers Memlings zu sein.

140 (Earl of Northbrook) Madonna in Halbfigur. Von einem tüchtigen wesentlich kopierenden Nachfolger Memlings.

176 (Straßburg i. E.) Sechs Täfelchen: Gottvater mit Engeln. Die Hölle. Der Tod. Ein Totenschädel. Die Eitelkeit, eine nackte Frau mit Spiegel. Das Wappen des Stifters. — Vortreffliche und besonders tief gefärbte Arbeit aus der Spätzeit des Meisters. Das Hündchen, das neben der nackten Frau steht, scheint dasselbe Tier zu sein, das bei der Donatrix in Hermanstadt zu sehen ist. Diese Bilderfolge stammt aus Italien und ist wahrscheinlich für einen Italiener ausgeführt worden.

215 (Sommier, Paris) Madonna in Halbfigur. Von einem tüchtigen unmittelbaren Nachahmer Memlings, vielleicht demselben, von dem die unter No. 140 notierte Tafel.

Mit dieser Liste ist die Zahl der Werke erschöpft, die den Stilcharakter Memlings in deutlicher Ausprägung zeigen.

Zwei relativ schwache, allem Anschein nach in Brügge zwischen 1470 und 1490 tätige Meister traten auf der Ausstellung deutlich hervor. Diese Kunstgenossen und Landsleute Memlings teilen manche Eigenschaften mit dem großen Meister, sie sind namenlos, und ich bin gezwungen, sie je nach einem Hauptwerke zu benennen. Das bekannte Breitbild der Brüsseler Galerie (114, nach Weale 1489 entstanden), die Madonna mit 11 weiblichen Heiligen, schwankend und unselbständig in der Typenbildung, hell und nüchtern in der Färbung, rührt von dem Maler her, der die Legende der hl. Lucia auf einer länglichen Tafel in

drei Abteilungen (50, S. Jacques, Brügge) geschildert hat. Diesen Maler, der sich an Rogers und Memlings Vorbild hält, der steife Bewegungen und schlanke Figuren liebt, könnten wir »Brügger Meister von 1480« — diese Jahreszahl steht auf dem Bilde der Lucia-Legende — nennen. Der Turm von Notre Dame zu Brügge ist in diesem Stück und auch in zwei anderen Arbeiten des Meisters zu sehen, nämlich in dem Altarbild mit der hl. Katharina im museo civico zu Pisa (hier ist nur der mittlere Teil von seiner Hand) und in dem sehr schwachen Madonnenbilde, das auch der Versteigerung Fondi (Rom 1895) vorkam.

Weit reicher ist das »Werk« des ebenfalls sicher in Brügge und etwa gleichzeitig tätigen Meisters, dessen am meisten hervortretende Schöpfung die 8 teilige Schilderung der Ursula-Legende bei den soeurs noires zu Brügge ist (46. 47). Man hat diese etwas unbeholfenen aber freundlichen Täfelchen, die eher noch in den 70er als in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind, namentlich im Hinblick auf Memlings Ursula-Schrein beachtet und ganz mit Recht hier eine frühere Brügger Gestaltung der reichen Historie begrüßt. Nichtsdestoweniger ist der Meister dieser Tafeln in seiner Gesamtwirksamkeit wohl von Memling angeregt. Die Figuren der Kirche und Synagoge gehören offenbar zu demselben Altar wie die Flügeltafeln, die auf der Vorderseite je 4 Szenen aus der Legende der hl. Ursula und auf der Rückseite 4 Evangelisten und 4 Kirchenväter zeigen. Dieser Meister ist besonders kenntlich an dem weißlichen Fleischton, dem rötlichen Haar und den schwarzen Augen seiner weiblichen Gestalten, er liebt ziemlich niedrige Proportionen und große Köpfe. Auf der Ausstellung war von derselben Hand die Halbfigur der Madonna mit zwei Engeln, die die Krone tragen, aus dem Aachener Museum (173), und ein in jeder Beziehung dieser Tafel nah verwandtes Werk ist die hübsche Madonna, die Herr Steinmeyer in Köln besessen hat (jetzt bei Mr. Nardus in Paris) und die kürzlich in der Zeitschrift für christliche Kunst publiziert worden ist. Ein ausgezeichnetes Hauptwerk dieses »Meisters der Ursula-Legende« ist die Altartafel bei Herrn Geheimrat v. Kaufmann in Berlin mit Anna-Selbdritt und 4 Heiligen in ganzer Figur. Ich kenne außer anderen Tafeln ein Triptychon dieses Malers aus dem Besitz des Duca di Parma und ein von 1486 datiertes Diptychon bei Fairfax Murray in London. Die interessante, grau in grau gemalte Folge der Grafen von Flandern (aus der Bibliothek der Abtei von Dunes, jetzt im Seminar zu Brügge, 408—413), datiert von 1480, erinnert an die Werke des Meisters der Ursula-Legende.

Als eine Schöpfung der Brügger Kunst, die keinen deutlich wahrnehmbaren Zusammenhang mit einer der bekannten Persönlichkeiten zeigt, verzeichne ich hier das öfters in ganz anderem Zusammenhang erwähnte Triptychon aus Sigmaringen (49), das ein auffällig frühes Datum — 1473 — trägt und ebendeshalb historisch beachtenswert erscheint. Der bedeutende Meister dieses vom Bürgermeister de Witte gestifteten Altärchens erscheint nicht wie ein Schüler Memlings, eher wie ein Mitschüler Memlings bei Roger van der Weyden.

Den Flügelaltar mit dem Abendmahl Christi im Mittelfelde aus dem Seminar zu Brügge (42) betrachte ich als Arbeit eines Brügger Meisters aus keinem bessern Grunde, als weil die Provenienz dafür spricht. Die in den 60er oder 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entstandene Malerei erinnert mit den scharf markierten Typen an eine Darreichung Christi im Tempel im Bargello zu Florenz. Der Schulzusammenhang mit Roger ist hier wie dort nicht zu übersehen. Kein Schluß aus der Provenienz kann in Hinsicht auf das erheblich feinere Bild mit zwei Darstellungen unbekannten Inhalts gezogen werden, das in der Kapelle von S. Sang zu Brügge bewahrt, dorthin erst im 19. Jahrhundert gekommen sein soll (45). Der Stil des übel zugerichteten, um 1470 entstandenen Gemäldes gestattet mir keine nähere Bestimmung.

Ein unbekannter, nicht sehr bedeutender, aber ziemlich selbständiger Brügger Meister hat kurz vor 1500 die beiden Flügel mit Szenen aus der Legende des hl. Georg gemalt, die sich im städt. Museum von Brügge befinden (370. 370b).

Die Entwickelung der Brügger Malerei weiter verfolgend, reihe ich katalogartig die Werke auf, die als Schöpfungen Gerard Davids auf der Ausstellung zu erkennen waren. Die Wandlungen im Stil dieses Meisters sind weit merkwürdiger und überraschender als die Stilwandlungen in Memlings Kunst. Eine lückenlose Kette bot die Ausstellung nicht, sodaß ich auf verschiedene Zwischenglieder, die fehlten, hinweisen muß. Gerard David war bereits 1484 Meister in Brügge, während die Brügger Gerechtigkeitsbilder, von 1498 datiert und die berühmten, allgemein anerkannten Hauptwerke noch weit später entstanden sind! Er starb erst 1524.

117. (Notre Dame, Brügge) Die Transfiguration. Matte und lahme Arbeit aus der letzten Zeit des Meisters, sehr hell und kühl gefärbt.

121. 122 (Brügge, städt. Museum). Die besten Tafeln mit der Geschichte des Sisamnes aus dem Brügger Stadthaus. Datiert 1498. Mit den etwas unklaren urkundlichen Nachrichten allein ließe sich schwerlich beweisen, daß diese Tafeln von David herrühren. Die

stilkritische Betrachtung, die Vergleichung mit den anderen beglaubigten Schöpfungen des Meisters, im Verein mit den urkundlichen Nachrichten schlägt jeden Zweifel nieder. Gut erhalten unter trübem und ungleichem Firniß.

123 (Brügge, städt. Museum) Flügelaltar mit der Taufe Christi im Mittelfelde, gestiftet von Jan des Trompes, datierbar nach den von Weale festgestellten Lebensdaten der dargestellten Frauen des Stifters. Die Innenseite kurz vor 1502, die Außenseite um 1508.

124 (Rouen, Museum) Die Madonna inmitten weiblicher Heiligen. Wie Weale festgestellt hat, authentisch und 1509 entstanden. Tadellos erhalten.

125 (De Somzée, Brüssel) Dreiteiliger Altar mit Anna Selbdritt, Nikolaus und Antonius von Padua. Aus den hierzu gehörigen erzählenden Tafeln wurde eine „châsse“ fabriziert, die ganz kürzlich wieder auseinandergenommen worden ist. Die kleinen Tafeln sind in den Besitz der Lady Wantage übergegangen. Aus der Sammlung des Kardinals A. Despuyg vor 8 Jahren etwa nach Paris gebracht, ist dieser übermäßig große Altar wahrscheinlich ursprünglich für die iberische Halbinsel geschaffen worden und nimmt im „Werk“ Davids etwa die Stellung ein, die der Altar von Najera in Memlings „Werk“ einnimmt. Aus der späteren Zeit des Meisters, bald nach 1510.

128. 128 bis (Sigmaringen) Die Verkündigung. Der alte Firniß ist von diesen Tafeln etwas zu energisch entfernt worden, sonst sind sie gut erhalten. Um 1510.

134. 134 bis (v. Kaufmann) Johannes d. T. und der hl. Franciscus. Die beiden kleinen Tafeln habe ich schon des öfteren als feine und charakteristische Werke aus der früheren Zeit Gerard Davids erwähnt. Aus den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts.

135 (Brüssel) Die Anbetung der Könige. Stellenweise schlecht erhalten. Vor langer Zeit schon im Hinblick auf die Gerechtigkeitsbilder in Brügge von Scheibler bestimmt, trotzdem als „inconnu“ auf der Ausstellung. Oft kopiert. Um 1500 entstanden.

138 (J. Simon, Berlin) 4 Täfelchen von einem Altar, die Heiligen Franciscus, Hieronymus, Christoph und Antonius. Charakteristische Arbeit aus der mittleren Zeit des Meisters.

149 (Baron Schickler, Paris) Lunette mit Gottvater und zwei Engeln. Tadellos erhaltenes Meisterwerk Davids, aus der mittleren Zeit.

172 (De Somzée) Der hl. Hieronymus. Gut erhaltene und fein empfundene Arbeit aus der früheren Zeit des Meisters.

209 (Straßburg i. E.) Madonna in Halbfigur. Auf der Versteigerung

Hulot zu Paris erworben. Von Holz auf Leinwand übertragen. Variante der Komposition des in der Galerie Brignole Sale zu Genua bewahrten Bildes, von dem die Brüsseler Galerie kürzlich eine genaue Wiederholung erworben hat. Die Variierung besteht fast nur darin, daß der Kopf des Kindes gedreht und gehoben ist. Gute Ausführung im Stil der Spätzeit Davids.

218 (Pacully, Paris) Maria, den toten Christus beklagend. Aus Spanien erworben. Eng begrenzte Komposition; die Köpfe Mariae und Christi dicht beieinander auf relativ kleiner quadratischer Fläche. Aus der mittleren Zeit des Meisters.

268 (Baron Béthune, Brüssel) Die Madonna in Halbfigur, auf runder Fläche. Etwas ungewöhnlich im Typus der Madonna. Aus der Frühzeit des Meisters.

343 (Martin Le Roy, Paris) Die heilige Familie. Eng umgrenzte Komposition, mit relativ großen Köpfen auf beschränkter Fläche. Gerard David liebte die Konzentration der Wirkung mit solchen Mitteln zu erreichen. Vortreffliches Werk aus der Spätzeit Davids. Genaue und gute Wiederholungen bei Herrn Clemens in München und in Schleißheim.

Bekanntlich gibt es eine große Zahl vortrefflicher Buchmalereien, die sich unmittelbar an die schematisierende Gestaltung Gerard Davids anschließen. Weale hat versucht, in der Wasserfarbenmalerei, die Willett in Brighton besessen hat, und die von P. und D. Colnaghi in Brügge ausgestellt war (130), eine Arbeit der Gattin Gerard Davids, der Cornelia Cnoop, nachzuweisen. Aus drei Buchmalereien, deren Stil nahe Verwandtschaft mit einigen Blättern des Kodex Grimani zeigt, hat man ein Flügelaltärchen hergestellt — die Madonna in der Mitte, die Heiligen Barbara und Katharina rechts und links. Die Bestimmung stützt sich auf eine Inschrift, die nicht mehr vorhanden ist.

Fast noch enger an Gerard David schließen sich die beiden bekannten Miniaturmalereien an, die ebenso wie die drei der Cornelia Cnoop zugeschriebenen Blätter aus der Abtei von Dunes stammen, jetzt im städtischen Museum von Brügge bewahrt werden, die Predigt des Täufers und die Taufe Christi (129). Eine Schrift auf der Rückseite dieser hübschen Bildchen, eine Schrift, die nach Weale noch aus dem 16. Jahrhundert stammt, nennt als den Meister »Geeraert van Brugghe«.

Ein guter Miniaturmaler der Brügger Schule, der sich durchaus an Davids Vorbild hält, hat um 1520 die Anbetung der Könige auf feiner Leinwand mit Wasserfarben gemalt, die die Erben de Somzées

ausgestellt hatten (246), während die mittelmäßige Aquarellmalerei der Herabkunft des hl. Geistes (Alfred de Pass, London; 131) weit weniger deutlich mit dieser stark und lange wirkenden Stiltradition zusammenhängt.

Der bei weitem fruchtbarste Nachfolger Gerard Davids ist jener in Brügge etwa zwischen 1510 und 1540 tätige, erfindungsarme, aber liebenswürdige Maler, den Waagen ganz irrtümlich auf Grund verschiedener Mißverständnisse für Jan Mostaert, den in Haarlem tätigen Meister, von dem van Mander ziemlich ausführlich spricht, gehalten hat. Freilich sind manche von Waagen diesem Meister zugesprochene Arbeiten nicht einmal vom Pseudo-Mostaert, während andererseits sein »Werk« weit größer ist, als Waagen ahnte. Hulin hat die Hypothese aufgestellt, daß wir hier den als Schüler Davids urkundlich bezeugten Adriaen Ysenbrant vor uns hätten. In der Typik und dem Faltenwurf eng verwandt mit seinem Lehrer Gerard David, ist dieser Maler leicht kenntlich an seinem Kolorit, das übertrieben warm, bräunlich ist und als herrschende Lokalfarbe fast stets ein schönes leuchtendes Rot hat. Die Landschaft in den Bildern des Pseudo-Mostaert ist manchmal ganz in der Art Davids, wohl vielfach kopiert nach diesem Meister, häufiger aber recht originell und an eigentümlichen schräg in den Boden gesteckten Felskörpern kenntlich. Die Brügger Meister gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ahmen den Pseudo-Mostaert vielfach nach, sodaß es zuweilen schwer wird, seine Arbeit abzugrenzen. Ich zähle die in Brügge ausgestellten Bilder in der Reihenfolge auf, daß ich die besten Arbeiten voranstelle.

178. 179 (Brügge, Notre Dame und Brüssel, kgl. Museum) Maria, umgeben von sieben Darstellungen ihrer Schmerzen — Die Stiftertafel des Joris van de Velde, deren Zusammengehörigkeit mit dem berühmten Brügger Bild Hulin erkannt hat. Entstanden nach den Lebensdaten der Stifter zwischen 1528 und 1535 unter der Voraussetzung, daß das Diptychon nach dem Tode v. d. Veldes von der Witwe gestiftet worden sei. Der Meister wird nach diesem Werke »maître de Notre Dame des sept douleurs« genannt. Vieles in den Kompositionen ist kopiert. Dürer und Schongauer werden nächst Gerard David von diesem Meister am häufigsten beraubt. Die Ausführung der Brügger Tafel ist von großer Feinheit, während die Porträttafel verhältnismäßig schwach ist und von charakteristischer Ungeschicklichkeit in der Anordnung. Im allgemeinen sind die kleinen Bilder des Pseudo-Mostaert weit reizender und erfreulicher als die größeren.

182 (De Somzée) Magdalena in der Wüste. Besonders hübsche und tadellos erhaltene Arbeit des Meisters.

152 (Earl of Northbrook) Die thronende Madonna. Zart und sehr gefällig. Die Architektur mit den vielen Widderköpfen ist typisch und ganz ähnlich wie in der Brügger Haupttafel, die etwas später entstanden zu sein scheint.

151 (Earl of Northbrook) Maria, dem hl. Ildefonso erscheinend. Feine und charakteristische Schöpfung. Die hübsche Komposition ist wahrscheinlich entlehnt.

145 (Graf Arco, München) Maria inmitten weiblicher Heiligen. Die Komposition geht auf Gerard David zurück, an den auch die landschaftlichen Formen erinnern (Vergl. meinen Bericht über die Münchener Leihausstellung von 1901, Repert. XXIV, 323).

180 (v. Kaufmann) Zwei Flügel mit Stifterfamilie, dem hl. Johanne sund der hl. Barbara. Dieselbe Familie in der Tafel, die der Earl of Northbrook besitzt (183).

183 (Earl of Northbrook, nicht in der alten Baring-Galerie, sondern neuerdings im Londoner Kunsthandel erworben) Die thronende Madonna mit Stifterfamilie. Etwas schwere und rauhe Behandlung. Der Kopf Mariae restauriert und etwas fremdartig. (Vergl. 180 und meinen Text im Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898).

187 (P. D. Colnaghi) Der hl. Lukas. Tüchtige Arbeit des Meisters.

185 (Ch. Sedelmayer, Paris) Drei Heilige und Christus am Kreuze im Mittelgrunde. Auffallend schwärzlich, aber sonst mit allen Eigentümlichkeiten des Meisters. Die Gruppe des Gekreuzigten und der Trauernden fast genau übereinstimmend mit der entsprechenden Darstellung in der Tafel mit den sieben Schmerzen in Brügge (178).

188 (Fürst Doria, Rom) Halbfigur der lesenden Magdalena. Der Maler, der ja fast stets kopiert, hat in diesem Fall ein Bild des Halbfiguren-Meisters zum Muster genommen. Man darf aber daraus keinen Anlaß nehmen, die beiden Persönlichkeit, die sich deutlich von einander unterscheiden, zu verwechseln. Das Vorbild hat hier nicht nur die Haltung der Figur, sondern auch die Kopfform und die Form der Hand alteriert.

93 (De Somzée) Zwei Flügel mit Hieronymus und Johannes dem Täufer. Sehr charakteristisch, wahrscheinlich besonders frühe Arbeit des Pseudo-Mostaert, mit auffallend hohen Propositionen und relativ großen und ernsten Köpfen.

177 (Lotmar, Zürich) Kleiner Flügelaltar mit der Madonna im Mittelfelde. Ziemlich schwache und formlose Arbeit des Meisters.

(Vergl. meinen Bericht über die Münchener Lehrausstellung 1901 Repert. XXIV, 323).

184 (Brügge, S. Sauveur) Flügelaltar mit der Darbringung Christi im Tempel. Wichtig als frühe Arbeit des Pseudo-Mostaert, um 1510 etwa entstanden. Die von Weale festgestellten Lebensumstände der Stifter scheinen in noch frühere Zeit zu weisen, doch schließen schon die Trachten eine andere Datierung aus. Die stehende Madonna im Mittelfelde ist, obgleich höchst unpassend innerhalb der Gesamtkomposition, entlehnt, sie entspricht einem im 15. Jahrhundert beliebten Kompositionstypus der säugenden Madonna, die zumeist zwischen zwei Engeln aufrecht vor einer Kapellenapsis steht. Dieser Typus, der vielleicht auf den Flémalle-Meister zurückgeht, war auf der Brügger Ausstellung durch Nr. 89 (James Mann) vertreten. Charakteristisch für die Frühzeit des Pseudo-Mostaert ist die vergleichsweise energische Plastik der Körperformen.

195 (Mgr. Béthune, Brügge) Flügelaltar, von Diego de Pardo gestiftet, mit der Madonna im Mittelfelde. Schwach und mäßig erhalten.

212 (F. Scribe, Gent) Madonna in der Landschaft. Etwas verputzt, in der Art des Pseudo-Mostaert.

229 (C. Baus, Ypres) Madonna. Von einem wesentlich kopierenden Nachahmer des Meisters.

153 (Visart du Bocarmé, bei Brügge) Die thronende Madonna. Rohe Nachahmung.

385 (Baron de Volsbergh, Ypres) Madonna in Landschaft. Kopie nach dem Pseudo-Mostaert, mit fremdartiger Landschaft.

139 (Aachen, Museum) Madonna in Halbfigur. Schlecht erhalten, in der Art des Pseudo-Mostaert, unbedeutend.

364 (De Bruyne, Antwerpen) Christus am Kreuze, Maria und Johannes. Nachahmung im Stile des Pseudo-Mostaert.

136 (Städt. Museum, Brügge) Die Anbetung der Könige. Mittelmäßige Brügger Arbeit von 1530, mit einigem Anklang an die Art des Pseudo-Mostaert.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen über neue Forschungen.

Über **Annibale da Bassano,** den Erbauer der Loggia del Consiglio, Paduas schönstem Renaissancebauwerk, macht Vittorio Lazzarini im Bollettino del Museo civico di Padova (Vol. V. 1902, auch als S. A. erschienen) eingehende, auf archivalischer Forschung beruhende Mitteilungen. Der Meister entstammt der angesehenen Familie der Maggi, die zu Beginn des Quattrocento aus Bassano nach Padua einwanderte. Sein Vater Nicolò saß seit 1424 im Richterkollegium der Stadt. Das Geburtsjahr des Sohnes erfahren wir nicht; nur gibt der Nicolò 1444 im Estimo an, daß er fünf Söhne, alle unter 20 Jahren, besitze. Die erste Arbeit des jungen Künstlers ist eine Karte des Paduaner Territoriums, bezeichnet Hannibal De Madijs fecit sibi et suis anno 1449, und aufbewahrt in der Ambrosiana zu Mailand. Kreisrund (Dm. 0.58) zeigt sie im Mittelpunkt die Stadt mit dem doppelten Mauerring, den vorgelagerten Kastellen, den umliegenden Landhäusern und den vorbeiströmenden Flußläufen. Jomard hat das Blatt lithographisch in den Monuments de la géographie vervielfältigt. 1450 taucht Annibales Name zuerst in den Atti del Consiglio auf. Von 1457 an bekleidet er eine schier endlose Reihe öffentlicher Ämter in immer steigendem Range, oft unter drückender Verantwortlichkeit, ja selbst unter Lebensgefahr, wie 1479, als er gewählt wird, die Zahl der Pestkranken festzustellen, ihnen Hülfe zu gewähren und für die Bestattung der Toten zu sorgen.

Das Werk, mit dem sein Name verknüpft ist, hat er erst in seinen letzten Lebensjahren begonnen. Am 29. Juli 1493 faßt die oberste Stadtbehörde den Beschluß, ihr baufälliges Versammlungslokal zu erneuern. Außer Annibale reichen noch zwei unbekannte Meister Lorenzo und Pietro Antonio Modelle ein. Die Entscheidung (25. Februar 1496) fällt zu Gunsten des Annibale aus, dessen Modell »fere ab omnisbus laudatur«. Die Baugeschichte ist bekannt. Als Annibale im Juni 1504 stirbt, muß er sein Werk unvollendet zurücklassen. Erst der Ferrarese Biagio Rosetti legt 1523—26 die letzte Hand an. *H. M.*

Lorenzo da Monte Aguto, ein unbekannter florentinischer Architekt, wurde uns jüngst durch Aless. Luzio enthüllt. In seiner so anregenden Studie über die Bildnisse Isabellas von Este Gonzaga (Emporium, Mai 1900) berichtet er episodisch, ihrem Gatten, dem Markgrafen Francesco habe bei einem Besuch von Florenz die Villa seines dortigen Kommissionärs, des reichen Kaufmanns Angelo del Tovaglia so sehr gefallen, daß er kurz darauf den Gedanken faßte, eine gleiche für sich im Mantuanischen erbauen zu lassen und sich im Juli 1500 mit dem Ersuchen an den Besitzer wandte, er möge ihm den Plan seiner Villa zuschicken. Schon einen Monat darauf war der Agent des Markgrafen Franc. Malatesta in der Lage, ihm das Gewünschte u. z. in der Aufnahme keines Geringeren als Leonardos da Vinci mit dem beifolgenden Schreiben vom 11. August zu übersenden:

Mando alla ill. ma S.V. el disegno de la chasa de Agnolo Tavaglia facto per man propria de Leonardo Vinci el qual se rechomanda come servitore suo a quella et similmente a la S.ria de Madona. Domno Agnolo dice che 'l vorà poi venire a Mantova per poter dar indicio qual serà stato migliore architetto o la S.V. o lui; benchè 'l sia certo de dover essere superato da quella, si chè »facile est inventis addere«, si perchè la prudentia de la S.V. non è da equiparare a lui. El p.to Leonardo dice che a fare una chosa perfecta bisogneria poter transportare questo sito che è qui là dove vol fabrichare la S.V. che poi quella haria la contenteza sua. Non ho facto far colorire el disegno nè fatoli metere li ornamenti de verdura, di hedera, di busso, di cupressi nè di lauro come sono qui per non parer me molto de bisogno; pur de sa S.V. vorà, il p.to Leonardo se offerisse (sic) a farlo cusì di pictura che di modello come vorà la p.ta S.V.

Wenn auch die politischen Sorgen, die den Markgrafen dazumal bedrückten, ihm nicht erlaubten, sofort an die Ausführung seines Projektes zu gehen, so ließ er dasselbe doch nicht aus den Augen, sondern verlangte das angebotene Modell des Baues zu besitzen, wie sich aus dem folgenden Schreiben Franc. Malatestas vom 2. April 1501 an ihn ergibt:

Io ho facta opera con D. Agnolo Tovaglia de far fare el modello de la chasa sua per mandarlo a la S.V. Ma esso Agnolo me ha proposto uno partito el qual sarà molto più al proposito . . . che la p.ta S.V. havesse lì el M(aest)ro che fece la propria casa sua, el qual è uno Lorenzo da Monte Aguto, el qual ultra la casa del p.to D. Agnolo fece de molte fabriche al M.co Lorenzo q(uondam) de Medici, et è tenuto questo tal m.ro homo inzegnoso et molto sufficiente circha tal exercitio del fabricare. M.ro Lorenzo è contento de venire a servir quella et a questo modo la S.V. haveria el modello et el m.ro insieme. Et se non desidera di avere M.ro Lorenzo si farà fare il modello.

Luzio glaubt, die Pläne für die Anlage der neuen Villa hätten später (1508) in dem Bau des Lustschlosses Poggioreale Gestalt gewonnen, das seither auch wieder untergegangen ist. Wie weit dabei das Vorbild der Florentiner Villa befolgt wurde, weiß er ebensowenig zu sagen, als er über die Person des Baumeisters Lorenzo eine Auskunft erteilen kann. Sein Name weist auf eines der beiden Kastelle Montauto: das über Compiobbi am linken Arnoufer, oder das andere im Tale der Grassina, halbwegs auf dem Wege nach Impruneta gelegene. Wenn er für Lorenzo Medici viele Bauten ausführte, so muß er wohl ein tüchtiger Meister gewesen sein. Aber welche Bauten mögen es gewesen sein? Sowohl hierüber als über seine Person ist es uns bisher nicht gelungen, irgend etwas zu ermitteln; ebenso haben uns die Auskünfte unserer Florentiner Fachgenossen diesfalls im Stich gelassen. Auch das wagen wir nicht mit Bestimmtheit zu behaupten, ob die Villa Tovaglia, um die es sich handelte, die La Bugia oder La Torre genannte, unter S. Margherita a Montici auf dem Wege nach Porta S. Niccolò gelegene sei. Es ist die einzige, die uns seit 1470 im Besitz der genannten Familie bekannt ist. Um die Unregelmäßigkeiten des mittelalterlichen Kastells zu markieren, war ihr auf der Seite gegen die Stadt zu eine mächtige fingierte Façade vorgesetzt worden. Sollte sie es gewesen sein, die das Gefallen des Gonzaga erregte? *C. v. F.*

Nachschrift. Der vorstehenden Notiz bin ich in der Lage bei ihrer Druckkorrektur folgendes hinzufügen zu können:

Vespasiano da Bisticci berichtet in seinem Lebensbilde Cosimos de' Medici, er habe den Neubau der Villa Careggi einem »maestro intendentissimo« mit Namen Lorenzo um eine fixe Summe im Generalakkord übergeben. Als derselbe nun etwa zur Hälfte gediehen war und Cosino sah, der Meister müsse, wenn er ihn zu Ende führe, dabei einige tausend Gulden einbüßen, habe ihn Cosimo ermutigt, sein Werk zu vollenden, und ihn versichert, er werde ihm dafür zahlen, was Rechtens sei, da er nicht wolle, daß Lorenzo dabei verliere. — Ferner sind wir in den (nächstens zu veröffentlichenden) Urkunden des Florentiner Staatsarchivs, die sich auf den Bau der Sakristei von S. Maria de' Servi beziehen, unter dem Datum des 14. Juni 1448 einem Vermerk begegnet, wonach ein »Laurentius magister muratorum« für dabei geleistete Arbeiten 265 Lire 5 Soldi 8 Denari zu fordern hatte. Wo nicht mit voller Sicherheit, so doch mit aller Wahrscheinlichkeit haben wir in dem für die beiden obigen Fälle identischen Meister Lorenzo unsern Lorenzo da Montauto zu erkennen. Allerdings muß er sich zur Zeit, von der unsre Notiz berichtet, im höchsten Greisenalter befunden haben, trotzdem aber noch rüstig gewesen sein, da er sich bereit erklärte, nach Mantua zu reisen. Übrigens scheint

er nach dem Zeugnis der obigen Urkunden mehr als Unternehmer von Maurerarbeiten, als ausführender Werkmeister, denn als schaffender Architekt in Betracht zu kommen. Als solcher steht zum mindesten für Careggi und die Sakristei von S. Maria de' Servi Michelozzo fest.

C. v. F.

Das Tagebuch Jacopos da Pontormo, das der Meister während der vier letzten Jahre seines Lebens, als er mit der Ausführung der Fresken im Chor von S. Lorenzo beschäftigt war, führte, macht A. Colasanti zum Gegenstand einer eingehenden Studie (Il diario di Jacopo Carrucci im Bulletino della Società Filologica Romana, 1902 N. II). Wir besitzen davon nicht nur eine unvollständige Kopie des Autographs (Cod. Palatino n. 621, alte Signatur 351, E, 5, 6, 32), die schon Gaye kannte, — er hat daraus im Carteggio III, 166 die Stellen mitgeteilt, die sich auf die obengenannten Fresken beziehen. Es ist auch das Original in einem aus der Bibliothek des Marchese Carlo Strozzi stammenden Miszellaneenbandes der Magliabechiana (VIII, var. 1490, alte Signatur Cl. XXV Cod. 12 bis, nicht katalogisiert) erhalten. Dasselbe hat viel weniger kunsthistorische als psychologische Bedeutung, indem wir daraus das Wesen des weltabgewandten, hypochondrischen Meisters in seinen intimsten, gewiß nicht für die Öffentlichkeit der Nachwelt bestimmten Äußerungen kennen lernen. Denn die sechzehn Blätter (wovon überdies einige ganz leer gelassen, andre nur einseitig, wieder andre nur zur Hälfte beschrieben sind), enthalten außer Notizen über den täglichen Fortschritt der Bilder in S. Lorenzo, die von flüchtigen erklärenden Randskizzen der einzelnen Figuren derselben begleitet sind, zum weitaus größten Teil genaue Angaben über das kulinarische Regime des Künstlers, oft mit Preisangaben, Anführung der Genossen seiner Malzeiten, Bemerkungen über sein körperliches Befinden, das dazumal schon sehr schwankend war, ferner über einzelne mit Fachgenossen unternommene Ausflüge. An Ereignissen, die dem Leben des Schreibenden fern stehen, findet sich nur am 28. März 1556 die Feier aus Anlaß des Friedensschlusses von Cambrai verzeichnet. Aber gerade für die Charakteristik Pontormos als Mensch, die Vasari von seinem Liebling in wenigen Sätzen so prägnant gegeben hat, bietet das Tagebuch die wertvollsten Illustrationen. Freilich muß man nicht außer acht lassen, daß es die Zeit vom 7. Januar 1554 bis zum 13. Januar 1556 (also bis ein Jahr vor seinem Tode) umfaßt, wo der leidende Zustand des Künstlers die Eigenheiten seines Wesens ganz und gar nach jeder Richtung ausgereift hatte. Hierdurch findet auch der Umfang Erklärung, der im Tagebuch den, sein Wohl- oder Übelbefinden betreffenden Beobachtungen, in ihrer oft sehr drastischen Fassung eingeräumt ist. Die Todesfurcht Pontormos,

von der schon Vasari, als von einem seiner krankhaften Züge berichtet, kommt in demselben nicht minder zum Ausdruck; ebenso die den Leuten, die auf ihre Gesundheit in übertriebenem Maße Bedacht nehmen, eigene Überzeugtheit von dem Wert ihrer angeblichen Kenntnisse in der Heilkunde.

Im zweiten Teil seiner Studie berichtigt Colasanti zum Teil auf dem Wege des Raisonnements, zum Teil aber auf Grund seiner urkundlichen Funde im Florentiner Archiv manche chronologischen Ungenauigkeiten, die sich Vasari in seinen Biographien Pontormos und Andreas del Sarto hatte zu schulden kommen lassen. Hiervon wird der zukünftige kritische Biograph namentlich des letzteren Meisters — denn die bisherigen haben alle nichts getan, als Vasari ausgeschrieben — Notiz zu nehmen haben. Unter den Pontormo betreffenden Berichtigungen sei die endgültige Feststellung seines Geburtsjahres auf 1494, des Todesdatums seiner Schwester auf den 7. Dezember 1517, des Beginns seiner gemeinsamen Tätigkeit mit Andrea del Sarto auf 1510, und der von Vasari mit elf Jahren angegebenen Dauer der Arbeit an den Chorfresken von S. Lorenzo auf die Zeit von Anfang 1548 bis 1557 (Pontormo starb am ersten Tage dieses Jahres) hervorgehoben. In den beiden vorhergehenden Jahren 1546 und 1547 war Pontormo noch vollauf mit den Kartons der Wandteppiche beschäftigt, die von den Niederländern Giov. Rost und Nicc. Karcher für den Saal der Zweihundert im Pal. Vecchio ausgeführt wurden, — welche Arbeit er aber, nachdem er zwei Kartons gezeichnet hatte, aufgab, da er damit weder die Teppichweber, noch auch den Großherzog Cosimo zufriedengestellt hatte. Auch die Behauptung Vasaris, der Künstler hätte für die Figuren der Fresken von S. Lorenzo zuerst Modelle in Ton hergestellt, wird mit dem Hinweis widerlegt, daß im Falle ihrer Wahrheit das Tagebuch, worin jede geringste Phase der Arbeit genau registriert erscheint, doch auch hiervon eine Erwähnung enthalten müßte. *C. v. F.*

Zu kaufen gesucht

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Band 1—11, auch einzelne Hefte von diesen Bänden.

Gefl. Angebote erbittet die

Verlagsbuchhandlung Georg Reimer,

Berlin W. 35, Lützowstr. 107-8.

KEGAN PAUL, TRENCH, TRÜBNER & CO., LTD.

PATERNOSTER HOUSE, CHARING CROSS ROAD

IN LONDON

empfehlen

franko in neuen tadellosen Exemplaren 25—50 % unter Leipziger Buchhändlerpreisen:

Brinkley, Japan, described and illustrated in 10 Bänden, Folio, gebunden, Yedo-Ausgabe Mk. 150.—

Brinkley, The Art of Japan in 2 Bänden, mit zahlreichen Illustrationen, Folio, gebunden, Yedo-Ausgabe . . . . . Mk. 105.—
Band I enthält »Pictorial Arts«, Band II »Applied Arts«.

S. Tajima, Select Relics of Japanese Art mit circa 50 Tafeln pro Band und erläuterndem Text in englischer Sprache, 1899—1902, Folio, gebunden, Preis pro Band Mk. 63.—

Kokkwa. Japanische Monatsschrift über Kunst, Archaeologie etc. mit je 5 Tafeln in Farbendruck oder Heliogravüre, in Folio.
Ausgabe in japanischer Sprache, Heft 1—146 pro Heft . . . . . Mk. 3.50
Neue Ausgabe mit erläuterndem Text in englischer Sprache, Heft 133 und Folge pro Heft . . . . . Mk. 6.—

Encyclopädie polychromer Ornamente (Reproduction von über 1000 Stoff- und Tapetenmustern in Original-Colorit, in 10 Bänden, Lex.-8°, Tokio . Mk. 100.—

GEORG REIMER VERLAG BERLIN W. 35.

AUS PETRARCAS SONETTENSCHATZ

Freie Nachdichungen von

J. KOHLER

Professor der Rechte an der Universität in Berlin

Preis fein gebunden Mark 3.—

Die hier in feinfühliger Nachdichtung veröffentlichten Sonette gewähren einen Einblick in das poetische Ideenleben des Lyrikers; sie sollen uns in die Dichtung jener Zeit einführen und dem deutschen Publikum einen heutzutage fast ganz unbekannten Dichter wieder näher bringen.

INHALT.

Seite

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre. I. Von *Constantin Winterberg* 1

Die Pacher-Schule. Ein Nachwort zur Kunsthistorischen Ausstellung in Innsbruck. Von *Robert Stiafsny* 20

Zu Zeitblom. Von *Friedr. Haack*-Erlangen 33

Literaturbericht.

D. Ainalow. Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. (Russisch.) *G. Wulff* 35

Heinrich Brockhaus. Forschungen über Florentiner Kunstwerke. *G. Gr.* 55

Ernst Maafs. Aus der Farnesina. Hellenismus und Renaissance. *G. Gr.* 59

Reproductions of Drawings by old masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth. With an Introduction by S. Arthur Strong. — Reproductions in Fascimile of Drawings by the Old Masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. With text explanatory and critical by S. Arthur Strong. *P. K.* 60

Ausstellungen.

Die Brügger Leihausstellung von 1902. I. Von Dr. *M. J. Friedländer* . . 66

Mitteilungen über neue Forschungen.

Über Annibale da Bassano. *H. M.* 92

Lorenzo da Monte Aguto. *C. v. F.* 93

Das Tagebuch Jacopos da Pontormo. *C. v. F.* 95

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C, K. Nationalgalerie

zu adressieren.